ИСКУССТВО КИНО

6

1951

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

1951
НОЯБРЬ—ДЕКАБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 6
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЗА РЕШИТЕЛЬНОЕ УЛУЧШЕНИЕ СЦЕНАРНОГО ДЕЛА

За последние годы советская кинодраматургия добилась некоторых успехов. Исторические решения ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства оказали благотворное влияние на писателей, работающих в самом массовом и народном из искусств — в кино; они стали более внимательно и глубоко изучать жизнь, совершенствовать свое мастерство, повысили требовательность к своему литературному труду.

К работе над сценариями художественных фильмов привлечен ряд широко известных, талантливых авторов, которые с гордостью могут сказать, что в создании выдающихся кинопроизведений, выпущенных за последнее время, есть большая доля и их писательского труда.

Созданные по сценариям талантливых советских писателей фильмы получили высокую оценку и признание широких масс зрителей. Такие значительные и выдающиеся кинопроизведения, как «Третий удар» (сценарий А. Первенцева), «Сталинградская битва» (сценарий Н. Вирта), «Падение Берлина» (сценарий П. Павленко и М. Чиаурели), «Сельская учительница» (сценарий М. Смирновой), «Сказание о земле Сибирской» (сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова), «Кубанские казаки» (сценарий Н. Погодина), «Академик Иван Павлов» (сценарий М. Папава), «Суд чести» (сценарий А. Штейна), «Донецкие шахтеры» (сценарий Б. Горбатова и В. Алексеева), имеют непреходящее значение и долго будут волновать зрителей.

Огромный успех этих фильмов в значительной степени объясняется высоким идейно-художественным уровнем сценариев, по которым они были созданы. Это лишний раз свидетельствует о том, насколько велика роль литературной основы в создании кинопроизведения. Вся практика советской художественной кинематографии показала, что без хорошего сценария не может быть полноценного фильма, что сценарий большой жизненной правды и высокого художественного мастерства всегда может привести к успеху, если, конечно, и другие компоненты кинопроизведения (режиссура, актерская игра, операторская работа и т. д.) находятся также на высоком уровне.

Но сценарий — не только основа фильма, определяющая его идейную направленность и художественное своеобразие, но и самостоятельное литературное произведение, которое представляет интерес и для читателей. Он стал важнейшим родом советской литературы. Сценарии П. Павленко, Вс. Вишневского, Н. Вирта, М. Смирновой, Н. Погодина, Г. Гребнера и многих других советских сценаристов читаются с таким же интересом и увлечением, как литературное произведение любого другого жанра. Все это результат бесспорных достижений в развитии нашей кинодраматургии, занявшей прочное место в советской литературе.

Однако несмотря на эти очевидные успехи, кинодраматургия продолжает отставать от общего развития советской художественной кинематографии как в качественном, так и в количественном отношениях.

Наиболее серьезными недостатками многих сценариев, особенно посвященных современности, до сих пор являются их поверхностность, отсутствие ярких и выпуклых характеров, слабость драматургии. Запуская в производство такие незрелые и слабые сценарии, киностудии вынуждены доделывать их в процессе режиссерской разработки и нередко даже во время съемки. Это нарушает нормальную работу киностудий, приводит к удлинению сроков производства фильмов и, как правило, к выпуску неполноценных произведений.

В этом отношении поучительна история создания сценария М. Вольпина и Н. Эрдмана «Спортивная честь». Авто-

ры поставили перед собой интересную задачу — показать образы советских футболистов. Но вместо того, чтобы внимательно изучить жизнь футбольной команды и воссоздать в своем произведении типические черты нашей спортивной молодежи, авторы погнались за ложно понятой занимательностью и создали сюжетную схему, лишенную жизненной правды и художественной убедительности.

В результате этого в центре сценария оказался образ карьериста Виталия Гринько, а драматической основой — процесс его скоропалительной духовной «перестройки». Сценарий изобиловал фальшивыми сценами и ситуациями, в нем отсутствовали живые человеческие характеры, диалог был серым и лишенным необходимой индивидуализации. Авторам не удалось показать высокую культуру советского спорта, его массовость и народность.

Необходимо отметить, что сценарий М. Вольпина и Н. Эрдмана подвергался суровой критике как на киностудии «Мосфильм», так и на Художественном совете Министерства кинематографии СССР и неоднократно возвращался авторам на доработку. Однако они не учли критических замечаний и не смогли внести в сценарий принципиальных изменений.

Слабый и поверхностный сценарий в значительной степени предопределил идейно-художественные пороки кинофильма «Спортивная честь», который подвергся справедливой критике в редакционной статье «Правды».

Серьезные недостатки были присущи сценарию А. Спешнева и А. Швейцера «Пржевальский». Авторы не смогли раскрыть образ великого русского ученого достаточно полно и художественно убедительно. Поставленный по этому сценарию фильм пришлось доснимать, вносить в него существенные изменения. Однако и в окончательном варианте фильма не удалось избежать недостатков, заложенных в литературном сценарии. Фильм страдает аморфностью драматургии, иллюстративностью, слабой разработкой образов и прежде всего образа Пржевальского.

Неоднократно дорабатывался и переделывался уже в процессе производства фильма сценарий Ю. Германа, Г. Козинцева, Е. Серебровской «Виссарион Белинский». Авторы не сумели исторически верно и художественно убедительно раскрыть образ великого революционного демократа, показать его непримиримую борьбу против крепостничества и самодержавия. Не отражена и борьба Белинского против реакционной философии славянофильства. Авторы сценария не нашли также живых и ярких красок для характеристики русского народа.

По мотивам низкого идейно-художественного уровня на киностудиях и в Министерстве кинематографии СССР за последнее время были отклонены многие сценарии. В частности, на киностудии «Ленфильм» отклонены сценарий В. Лифшица «Студенты» и сценарий С. Ермолинского «Навстречу жизни». Министерством кинематографии был отклонен сценарий «У скал Фархада», написанный Ю. Германом для Ташкентской киностудии. Неприемлемым оказался и сценарий А. Филимонова «Жатва», написанный по мотивам одноименного романа Г. Николаевой и предназначенный для киностудии «Мосфильм». Не выполнили своих обязательств по сценарию «Мирные годы» Н. Рожков и Л. Кац: представленный ими сценарий о передовых людях Таджикистана оказался также слабым и поверхностным произведением.

Вскрывая причины выпуска фальшивых и ошибочных картин, ЦК ВКП(б) в своем историческом постановлении о кинофильме «Большая жизнь» отмечал, что «многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся».

Этот недостаток и сейчас еще свойствен некоторым сценаристам, которые не знают и не изучают предмет, о котором пишут, и создают произведения посредственные, серые, а в иных случаях — искажающие нашу советскую действительность.

Недобросовестное отношение таких сценаристов к своим высоким творческим обязанностям приводит к срыву государственного плана выпуска кинофильмов, к недогрузке студий и больших производственных коллективов. Ненормальность такого положения усугубляется еще и тем, что студии совершенно не имеют сценарного резерва.

Неудовлетворительное состояние подготовки сценариев стало тормозом дальнейшего развития советской художественной кинематографии и привело не только к недогрузке некоторых киностудий, но и к тому, что ряд крупных режиссеров в течение длительного времени лишены возможности постановки новых фильмов. Отсутствие необходимого количества высококачественных сценариев не позволяет также выдвигать новые творческие силы, растить и воспитывать в процессе производства кинофильмов новые кадры режиссеров, операторов, художников.

Проведенные по инициативе Министерства кинематографии СССР и Союза советских писателей СССР республиканские совещания по вопросу о тематическом сценарном плане на 1952/1953 годы вскрыли особенно неблагополучное положение с подготовкой сценариев в союзных республиках. Так, например, Ташкентская киностудия из-за отсутствия сценариев за последние годы не смогла выпустить ни одного полнометражного художественного фильма, а сценарный отдел студии не сумел привлечь к написанию сценариев лучших писателей Узбекистана.

Слабо работали сценарные отделы Ереванской, Алма-Атинской, Минской и других киностудий, также не сумевшие привлечь к сценарной работе наиболее значительных писателей и обеспечить сценариями нормальную работу киностудий. Особенно плохо работал сценарный отдел Рижской киностудии, которая до последнего времени не располагала ни одним сценарием, ни одним либретто и даже ни одной творческой заявкой писателя. Характерно, что в течение нескольких лет в сценарном отделе киностудии не было ни одного редактора, а должность начальника сценарного отдела была вакантна более года. Министерство кинематографии Латвийской ССР, по существу, сценарными вопросами не занималось.

Серьезные недостатки в подготовке сценариев объясняются не только плохой работой сценарных отделов киностудий, республиканских министерств кинематографии и Министерства кинематографии СССР, но и в большой степени отсутствием постоянного внимания к этому важней-

шему роду советской литературы со стороны писательских организаций. Они не выполнили решения XII пленума ССП, который отмечал, что успехи советской кинодраматургии далеко не достаточны и не отвечают тем требованиям, которые предъявляет наш народ к кинематографу, и что отставание кинодраматургии является сейчас главным тормозом дальнейшего подъема советского киноискусства.

Ликвидация этого отставания, создание достаточного количества идейно полноценных и художественно ярких драматургических произведений для советской кинематографии остается одной из важнейших задач писательских организаций. Активное участие, которое принимает сейчас Союз советских писателей в разработке тематического сценарного плана на ближайшие годы, помощь Министерству кинематографии СССР в привлечении большого круга советских писателей к работе над сценариями — только начало решения этих больших и сложных задач.

Каждому писателю, работающему над сценарием, должна быть оказана всемерная творческая помощь со стороны ССП. Так же, как и произведения прозы, поэзии, сценарии должны широко обсуждаться как в писательских организациях, так и в прессе.

К сожалению, до сих пор серьезным препятствием в развитии критики сценарной литературы является упорное нежелание редакций литературно-художественных журналов публиковать на своих страницах сценарии. За последние годы ни в одном литературно-художественном журнале не появилось ни одного произведения кинодраматургии. Вполне естественно, это лишает возможности нашу печать, литературную критику выступать с тщательным разбором сценариев и тем самым оказывать творческую помощь авторам.

Публикация сценариев в наших журналах была бы дополнительным стимулом для писателей, работающих в наиболее сложном жанре советской литературы. Это необходимо также и потому, что сценарий, как отмечалось выше, представляет и большой читательский интерес. Литературный сценарий значительной жизненной правды, высокой идеи, написанный руками вдохновенного художника, будет волновать читателей так же, как волнует их хороший роман или поэма.

Для решения сценарной проблемы важную роль играют организационные вопросы.

Многие писатели справедливо жалуются на множественность инстанций, рассматривающих сценарии.

Вполне естественно, что многоступенчатость в прохождении сценариев значительно осложняет работу писателя, приводит к многочисленным и не всегда оправданным поправкам в сценариях и растягивает процесс создания кинопроизведения на длительное время.

Необходимо изменить и упростить систему рассмотрения и утверждения сценариев, повысив прежде всего ответственность киностудий за работу с автором, за высокое идейно-художественное качество сценариев, запускаемых в производство.

Большую и ответственную роль в подготовке полноценных сценариев играет редактор. Именно он ведет творческую работу с автором, помогает ему найти наиболее верное художественное решение идейного замысла и, наконец, он первым оценивает готовый сценарий, в значительной степени определяя его дальнейшую судьбу.

Однако большинство киностудий не располагает достаточно квалифицированными редакторами, которые смогли бы выполнять все эти сложные и ответственные функции. Там же, где такие редакторы имеются, они крайне перегружены и одновременно ведут несколько сценариев, притом различных по тематике и жанрам. Необходимо отметить, что эти же редакторы ведут также работу, непосредственно связанную с производством кинофильмов, осуществляют контроль за реализацией литературного сценария на экране.

Такое положение с редакторским составом на киностудиях не может не отражаться на отношениях с писателями, на качестве подготовленных сценариев, на решении всей сценарной проблемы. В сценарных отделах киностудий должны работать только квалифицированные редакторы, для чего необходимо коренным образом пересмотреть условия их работы и точно определить круг их прав и обязанностей.

В результате плохой работы сценарных отделов и неправильного планирования сценарных заказов киностудии не располагают сейчас хотя бы минимальным сценарным резервом, необходимым для нормальной и бесперебойной работы творческих коллективов.

Большое значение для дальнейшего подъема сценарной литературы имеет теоретическая разработка проблем кинодраматургии. Великий Горький писал, что пьеса — драма, комедия — самая трудная форма литературы. В еще большей степени это можно сказать про сценарий. Однако если театральной драматургии посвящено известное количество теоретических работ, то книг по вопросам теории кинодраматургии почти нет. Больше того, до сих пор не написано ни одной монографии или хотя бы очерка о творческом пути того или иного советского кинодраматурга. А между тем это имело бы исключительное значение для подготовки новых молодых кадров сценаристов, особенно в национальных республиках.

Много других организационных и творческих вопросов, связанных с подготовкой сценариев и развитием кинодраматургии, до сих пор остаются еще нерешенными. В частности, не определено лицо сценарной студии. Когда-то она была своеобразной творческой мастерской, теперь она просто дублирует работу сценарных отделов студий или выполняет отдельные задания Министерства кинематографии СССР.

Нерешенным остается вопрос о сценарном факультете ВГИК, принципы комплектования которого и характер учебного процесса требуют серьезных коррективов.

От правильного и быстрого решения всех этих назревших вопросов в значительной степени будут зависеть дальнейшие успехи кинодраматургии, пополнение сценарных кадров новыми молодыми силами.

Перед советской кинематографией стоят почетные и ответственные задачи — создать еще более яркие и волнующие произведения, прославляющие мирный созидательный труд советских людей, победоносно строящих коммунизм. На уровне этих задач должна быть и организация всей работы по подготовке необходимого количества высокоидейных и высокохудожественных сценариев.

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

К ПРОБЛЕМЕ ЯЗЫКА В КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Соловьев

ЯЗЫК И ХАРАКТЕР

Труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — гениальный вклад в сокровищницу современной науки — является замечательным образцом творческого марксизма, развивающим и обогащающим марксистско-ленинскую теорию. В высказываниях товарища Сталина дана глубочайшая по мысли, предельно ясная научная разработка ряда важнейших положений диалектического и исторического материализма. Мы находим здесь ответы на важнейшие вопросы, поставленные победным ходом строительства коммунизма в нашей стране и основ социализма в странах народной демократии, могучим ростом культуры в СССР.

Высказывания товарища Сталина, содержащиеся в произведении «Марксизм и вопросы языкознания», помогают дальнейшему развитию всей советской науки и культуры, в том числе и разработке ряда насущно важных вопросов социалистической эстетики.

Советская кинематография — могучее оружие социалистической культуры — молодое искусство. Тысячелетия существуют литература и театр, и всего полстолетия своего существования насчитывает искусство нашей эпохи — кино. Только два десятилетия прошло с тех пор, как кинематография обогатилась словом, и это появление слова в кино знаменовало собой рождение качественно нового искусства, необычайно расширившего возможности его воздействия на зрителей-слушателей и его познавательные возможности.

В живой практике развивающегося и идущего вперед искусства устанавливаются законы его развития и те эстетические положения, на основе которых это искусство может еще успешнее двигаться вперед.

Высокая идейность, глубокая содержательность кинопроизведения должны быть облечены в соответственно высокую выразительную художественную форму. Борьба за идейность сценария и фильма неразрывно связана с борьбой за их совершенную художественную форму, за качество их языка, за качество разработки характеров.

Высказывания товарища Сталина по вопросу о языке, о связи и единстве языка и мышления, о роли языка как формы национальной культуры помогут нашему передовому искусству, искусству социалистического реализма, еще успешнее выполнять почетную и ответственную задачу духовного воздействия на массы, которая предначертана этому искусству нашей партией.

☆

Только с появлением в кино слова литературный сценарий стал подлинной идейно-художественной основой фильма, а сам сценарий, пусть с боями, завоевал право на существование как новый жанр художественной литературы.

Значение появления живого слова в кино и его роль в фильме объясняется и определяется той ролью, какую слово вообще играет в развитии человеческого общества.

«История,— указывает товарищ Сталин,— не знает ни одного человеческого общества, будь оно самое отсталое, которое не имело бы своего звукового языка. Этнография не знает ни одного отсталого народца, будь он таким же или еще более первобытным, чем, скажем, австралийцы или огнеземельцы прошлого века, который не имел бы своего звукового языка».

«Язык есть средство, орудие, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания».

«...язык, будучи орудием общения, является вместе с тем орудием борьбы и развития общества».

«Вне общества нет языка»[1] и без языка, слова, нет общества. В процессе познания окружающего его мира человек создает слово. Слово — это и процесс и результат познания человеком окружающего его мира.

В сценарии художественного фильма, как в произведении литературном, слово является материалом, а также средством познания и художественно образного отражения действительности.

Идея произведения, его образы и характеры, сюжет — все это раскрывается автором в слове и через слово — в диалоге и ремарках, в описательной части сценария.

Диалог в сценарии, выражающий драматическую борьбу, которую ведут действующие лица произведения, и являющийся орудием борьбы, должен быть действенным, насыщенным, ярким.

На действенную роль, которую может и должно играть слово, указывал Ленин, когда, определяя роль и значение писателей, помогающих своими произведениями делу революции, писал, что «слово тоже есть дело»[2].

Советское киноискусство — искусство передовых идей, высоких и благородных мыслей. Они могут быть донесены до разума и сердца зрителей прежде всего средствами языка, через слово. И если иногда еще слышны сетования, что в наших фильмах «слишком много говорят», то это можно признать справедливым только в тех случаях, когда в фильме говорят плохо, когда диалог не драматичен, а информационен и иллюстративен, когда он не несет в себе больших идей и мыслей.

Сценарий «разговорного» фильма «Великий гражданин» — великолепный пример того, какую громадную роль

---

[1] И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 46, 22 и 23.

[2] В. И. Ленин. Соч., т. 8, изд. 3-е, стр. 73.

играет диалог. Большая и сложная политическая тема, глубокая разработка характеров, действенность, эмоциональность — все есть в языке этого фильма, насыщенном большими мыслями.

Глубочайшие по своему содержанию научные положения о связи языка и мышления, об их единстве находим мы в произведении товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания».

«Какие бы мысли ни возникли в голове человека,— указывает товарищ Сталин,— и когда бы они ни возникли, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголенных мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой «природной материи» — не существует. «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс). Реальность мысли проявляется в языке. Только идеалисты могут говорить о мышлении, не связанном с «природной материей» языка, о мышлении без языка»[1].

Единством больших мыслей и высокохудожественных качеств языка отмечены лучшие произведения советского киноискусства. Нельзя разорвать богатство идей и мыслей, которыми насыщены такие, например, кинопроизведения, как «Падение Берлина», «Кавалер Золотой Звезды», «Академик Иван Павлов», от языка, которым эти мысли выражены. И наоборот, идейной бедности замысла, лежащего в основе кинопроизведения, всегда сопутствуют бедность, серость, вялость, то есть художественная неполноценность языка кинопроизведения. Так, скудность мысли, бессодержательность некоторых наших комедийных фильмов нашли свое выражение в примитивно убогом языке их персонажей («Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство», «Новый дом»).

Если идеи не существуют оторванно от языка, то и бедный язык не существует сам по себе, изолированно от бедной идеи сценария. Нельзя поэтому рассматривать языковую форму сценария и фильма изолированно от всех других идейно-художественных элементов кинопроизведения. Бесплодны были бы попытки улучшить, «доработать» плохой язык (диалог) сценария без коренного переосмысления всего сценария в целом — его идейного содержания, его драматургии, качества разработки характеров.

Языку сценария как произведения драматического присущи свои особенности, отличные от языка произведения повествовательного.

Язык действующих лиц сценария — это не стенографическое воспроизведение речи, которую кинодраматург слышит в окружающей его действительности. Язык драматического произведения — это результат сложной художественно-творческой обработки слова писателем: творческого отбора тех единственно нужных слов, через которые только и возможно донести идеи и мысли произведения.

Сценарист должен работать над словом так же, как поэт, когда тот, по выражению Маяковского, изводит «единого слова ради тысячи тонн словесной руды»... «чтобы добыть драгоценное слово из артезианских людских глубин».

Язык каждого действующего лица в сценарии должен быть языком индивидуализированным и вместе с тем обобщенным, соответствующим характеру этого лица.

Интереснейшие явления происходят сейчас в нашей стране в области языка. В эпоху строительства коммунизма в процессе стирания граней между умственным и физическим трудом, между городом и деревней все явственнее уничтожается резкая социальная дифференция в языке, которая определялась резкой социальной дифференциацией общества.

Но подлинный художник не имеет права только констатировать холодно и равнодушно этот процесс сглаживания социальной дифференциации языка. Углубленным познанием жизни, поисками и нахождением новых языковых богатств он должен средствами слова раскрыть все богатство мыслей и чувств своего современника. «Чтобы списывать верно с натуры, — писал Белинский, — мало уметь писать, т. е. владеть искусством писца или писаря; надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь».

Эта задача со всей остротой стоит прежде всего перед молодыми кинодраматургами. Есть у них и профессиональное умение и смелость в попытке овладеть новыми темами и новым материалом, но у них, как правило, нехватает достаточного запаса тех единственно нужных слов, того богатства языка, которыми только и можно было бы выразить волнующие их и героев мысли.

Нашему искусству чуждо все внешнее, показное, напыщенное. Дела и мысли передовых людей нашей эпохи настолько содержательны, что они не нуждаются в украшательстве, в громкой напыщенной фразе. Какими простыми словами говорят, например, секретарь крайкома Бойченко, секретарь райкома Кондратьев («Кавалер Золотой Звезды») о величественных делах, творимых советскими людьми!

Именно своей простотой волнуют слова Шахова («Великий гражданин») о трудовых подвигах советского народа, о грандиозных перспективах, которые открывались перед советской страной еще тогда, в годы второй пятилетки. Но зато сколько манерности, ложного пафоса, красивости в словах Карташова, маскируясь которыми, он пытался прикрыть свои подлые дела и мысли!

Еще Маркс, говоря об искусстве эпохи буржуазной французской революции 1789 года и об искусстве грядущей эпохи социалистической революции, указывал, что именно ограниченность содержания и задач, решавшихся буржуазной революцией, толкала художников той эпохи на поиски внешне эффектных, пышных средств, чтобы ими скрыть ограниченность этого содержания. Искусство социалистической революции в этом не нуждается: в эпоху буржуазных революций «фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы»[1].

Именно потому и воспринимаются как совершенно чужеродные искусственный пафос, напыщенность слов и интонаций, внешняя красивость, которые иногда проникают в дикторский текст некоторых наших документальных фильмов. Преодолеть и ликвидировать это отрицательное для советской кинематографии явление нетрудно уже потому, что эти чуждые для ее языка качества сталкиваются в непримиримом противоречии с жизненно правдивым зрительным документальным материалом, в котором запечатлены не нуждающиеся во внешнем словесном приукрашивании трудовые подвиги советских людей.

☆

Опираясь на высказывания товарища Сталина по вопросу о связи и единстве языка и мышления, мы должны рассмотреть вопрос о связи и единстве языка и характера. И в жизни и в художественном произведении по языку человека можно судить о его характере; характер находит свое выражение в языке.

В словах и через слова действующих лиц, в их поступках, во взаимоотношениях и взаимодействии характеров раскрывается идея произведения.

В фильме «Кавалер Золотой Звезды» и у Сергея Тутаринова, и у Хохлакова, и у Артамашова — у каждого свой яркий характер, своя индивидуальная лексика, и поэтому с такой художественной силой удается авторам раскрыть основную идею произведения — о всепобеждающей силе нового и передового в нашей действительности.

Богатейшую галерею индивидуально ярких и вместе с тем обобщенных образов с живыми характерами создала советская кинематография: профессор Полежаев в «Депутате Балтики», Шахов в «Великом гражданине», сталевар Иванов в «Падении Берлина», Мусоргский в одноименном фильме, Павлов в фильме «Академик Иван Павлов», Ме-

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 39.

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произведения в двух томах, т. I, стр. 214.

ресьев в «Повести о настоящем человеке» и много других.

Во всех этих произведениях идея, по выражению Бальзака, стала персонажем.

Любая форма пренебрежения к языку, к качеству разработки характеров неизбежно должна отразиться на произведении искусства.

Сценарий Н. Вирты «Сталинградская битва» сыграл очень большую роль в становлении нового, художественно-документального жанра. При всех неоспоримых достоинствах этого сценария нельзя не отметить, что язык сценария, за редкими исключениями, подчеркнуто информационен, не индивидуализирован. Мы запоминаем исторически важные события, которым посвящен сценарий, но нам удается запомнить слишком мало персонажей, характеры которых были бы обрисованы с необходимой художественной яркостью и полнотой.

На более высоком художественном уровне решается та же задача в сценарии «Третий удар» А. Первенцева: богатые языковые средства образно и эмоционально раскрывают движение военно-стратегической мысли, благодаря ярким характерам нам удается запомнить действующих лиц (матрос Чмыга, солдаты Аржанов, Вершков, Файзиев).

Многое удалось авторам фильма «В мирные дни»: нас волнует тема произведения, история мужественной борьбы советских моряков за спасение своего подводного корабля, запоминается своеобразный характер матроса Панычука. Но не слишком ли это мало — один запоминающийся характер на большое художественное произведение? В сценарии этого фильма есть правда, но «правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения» (Н. Добролюбов).

На более чем грустные размышления наводят сценарий и фильм «Весна в Сакене». Сценарий написан по мотивам интересного и своеобразного одноименного произведения Г. Гулиа. Автору сценария и фильма (Н. Санишвили) «удалось» освободить произведение Г. Гулиа от всех его достоинств, оставив только тематический замысел и сюжетную схему. Исчезли, прежде всего, интересно выписанные в повести характеры людей из Сакена, исчезло и своеобразие языка, которым разговаривают сакенцы. Действующие лица в фильме разговаривают какими-то обрывками фраз, междометиями, часто и не к месту хохочут, поразительно бестактно «острят» (Рахим, например, по любому поводу неизвестно почему повторяет слова «хенде хох»). У некоторых действующих лиц внешняя характерность подменяет отсутствующий характер. Бедность мысли, бедность языка, бедность характеров — вот что определяет художественное лицо этого антихудожественного произведения и в его сценарном и в его экранном воплощении.

В нашей критической литературе почему-то установилась редко нарушаемая традиция говорить о сценарии только в связи с его экранным воплощением. Между тем критический анализ сценария именно как литературного произведения — его образной системы, его драматургии, его языковой формы — мог бы иметь решающее, важное значение в борьбе за повышение качества сценариев.

Бытующая среди авторов уверенность, что все равно придется работать над n + первым вариантом, дает кое-кому повод относиться к первой редакции своего сценария с минимальной ответственностью.

В поле зрения критики обязательно должны быть сценарии и в том их качестве, в каком они непосредственно выходят из-под пера писателя-кинодраматурга. Это бесспорно содействовало бы тому, что авторы с гораздо большей ответственностью относились к первой редакции сценария.

Поэтому мы считаем правильным и необходимым сказать о языке и характерах и тех сценариев, которые почему-либо не стали основой для создания фильмов.

Можно было бы, например, только приветствовать намерение такого драматурга, как Н. Вирта, написать сценарий комедийного фильма, зло и резко высмеивающего тех, кто из-за самоуспокоенности утратил чувство нового, стремление двигаться все вперед и вперед. Сценарий «Тихий угол» написан рукой настоящего мастера. С хорошими подробностями, в комедийной интонации показана жизнь людей колхоза. Но внезапно в реалистическую ткань событий, в многообразную среду советских людей, наделенных интересно и подробно выписанными характерами, живым индивидуализированным языком, врывается посторонний персонаж — колхозный счетовод Сутягин. Но это — не живой, художественный образ, пусть с очень сложным и оригинальным характером, это — сатирическая маска среди живых людей, гротесковая фигура, воплощение всех мыслимых пороков: сутяга-психопат, жулик, пьяница, враг нашего общества, помесь дурака и хитреца. Поступки, совершаемые им и раскрывающие его характер, противоречивы и непоследовательны. И совершенно закономерно, что и язык Сутягина резко отличается от языка всех других персонажей своей искусственностью, манерностью, усложненностью и неправильностью.

И этот надуманный, ни в коей мере не реалистический персонаж понадобился автору только для того, чтобы в атмосферу правдивых и интересных событий включить вставной, эстрадно-эксцентрический номер, иллюстрирующий сутяжничество Сутягина: в откровенно рассчитанной на комический эффект длиннейшей речи на заседании народного суда Сутягин обосновывает свой иск в 20 миллионов рублей к инженеру Лучникову, машина которого случайно раздавила курицу, принадлежавшую Сутягину...

Представляется по меньшей мере спорным и прием, с помощью которого автор сценария предполагает бороться за чистоту и правильность русского языка. Есть в этом сценарии персонажи, подчеркнуто неправильно говорящие по-русски. Они говорят пре́дмет, про́цент, случа́й, после́ и т. п. Автор фиксирует внимание на этих языковых погрешностях, подчеркивает их и усилиями других персонажей исправляет эти ошибки. Но есть опасность, что именно это искаженное, а не исправленное произношение и может остаться в памяти зрителя...

В процессе работы над сценарием «У нас в Астаре» молодой кинодраматург Г. Сеидбейли счел необходимым основательно изменить образ директора совхоза Керимова, его характер, роль в сюжете, содержание его конфликта с окружающими. Но автор упустил из вида, что, изменяя характер, поведение, поступки действующего лица, необходимо изменить и его речевую характеристику, манеру говорить, даже лексику, ибо нельзя разрывать язык и характер.

В процессе дальнейшей работы над сценарием автор исправил эту ошибку.

Аналогичную ошибку можно найти и в сценарии молодых авторов Ф. Хуциева и Г. Мироне́ра «Градостроители».

Есть в этом сценарии интересный по замыслу образ «каменных дел мастера» — каменщика Бирюкова. Пожилой человек, скромный, очень немногословный, чуткий воспитатель молодого пополнения строителей, которым он передает свой богатый опыт, Бирюков внезапно, только по авторскому произволу, превращается в этакого развязного, с сомнительным вкусом, чрезвычайно многословного конферансье. Вот он вместе с молодыми строителями обходит будущие квартиры еще не законченного строительством дома.

«...Внутри дома, в квадрате лестничного колодца, стоят строители. Перед ними отверстие в стене: будущая дверь в будущую квартиру.

— Зайдем в гости? — предлагает Бирюков.

— Можно,— улыбаются строители.

— Что-то звонка не могу найти, придется древним способом.

Бирюков вежливо стучит о край стены.

— Разрешите? Только я не один — нас тут много...

Люди входят в проем.

— Стоп, снимайте пальто и головные уборы... А, половичок! Вытрем ноги — пол начищен.

Бирюков старательно потер подошвами о шершавый цемент. Все последовали его примеру.

— Вот теперь можно следовать дальше.

Бирюков и все остальные входят в комнату. Шаги подняли кирпичную пыль, и она закружилась в снопах солнца, бьющих сквозь прямоугольники окон.

— Если не ошибаюсь, мы в гостиной,— огляделся Бирюков.— Недурно оформлено. Крепко обосновались. Какое удобное кресло,— он уселся верхом на перевернутый ящик.—Фух! В такое сядешь и встать трудно,— он поправил брюки, зацепившиеся за гвоздь.—А это буфет? — он указал на пустые носилки, торчком прислоненные к стене.

— Что вы, ослепли? Это зеркало,— возразил Лубенцов.

— Ах, зеркало,— изумился Бирюков.— Трюмо. Побриться вам надо, товарищ Лубенцов. Как же так — небритым и в гости?

Самсон важно потрогал еле заметный пушок над губой.

— Да. Оброс.

Строители смеялись.

— Постойте, как же так? — вдруг смутился Бирюков.— Сидим беседуем, а до сих пор незнакомы. Надо представиться хозяину. Разрешите отрекомендоваться,— наклонил он голову, — Бирюков Григорий Платонович... А это, рекомендую, Иван Соколов, мастер-виртуоз каменной кладки».

Так проходят строители одну комнату за другой, не минуют и «санузла», и всюду Бирюков рассыпает перлы «изысканного остроумия».

Здесь налицо совершенно очевидный авторский произвол: недостаточно хорошо зная своего героя, авторы заставили каменщика совершать поступки, противоречащие его характеру, всему психическому складу, заставили говорить в совершенно несвойственной ему языковой манере, в чуждой интонации. Только недооценкой роли слова в сценарии можно объяснить (но не оправдать!) подобную ломку образа, искажение замысла и нарушение жизненной правды.

Другого рода ошибку можно найти в первой редакции интересного сценария Л. Иванусьевой «Хозяйка тайги». Хорошо зная людей, о которых пишет, Иванусьева увлеклась внешне как будто точным и правдивым, а по сути дела натуралистическим воспроизведением языка таежных охотников. Потеряв чувство меры, она не только не воссоздала действительного своеобразия живого языка своих героев, но в отдельных случаях сделала его просто непонятным. К примеру:

«Дождичка бы... Обыгало бы прясло-то»;

«Цену я тебе габил высокую»;

«Голима красота: над сопляками да над девками начальником?»;

«Эх и больно неладно это вышло, чемер его бей»;

«Поспешно начал оболакаться» и т. д.

Но именно потому, что Иванусьева хорошо знает своих героев, она сумела исправить ошибки первой редакции сценария и разработать действительно живой диалог.

☆

Общеизвестен гигантский расцвет в нашей стране культуры социалистической по содержанию, национальной по форме. Примечательны успехи национальной литературы братских советских народов, успехи национальной драматургии.

К сожалению, национальная кинодраматургия отстает от этого общего роста.

Национальная форма культуры проявляется прежде всего в языке народа. Поэтому важнейшее значение имеет вопрос о качестве языка в произведениях национальной кинематографии.

Проявлением громадной заботы нашей партии о подъеме национальной культуры братских народов является, например, то, что фильмы, выпущенные на русском языке, дублируются на многих языках нашей многонациональной Родины, а фильмы, создаваемые в национальных республиках, дублируются на русском языке.

Дублирование фильмов — задача отнюдь не только технического, но и творческого порядка. Это дело большой политической важности, никак не менее ответственное, чем, например, перевод большого романа.

При дублировании необходимо донести в переводе все богатства языка оригинала, не только не исказить, но и не обеднить его, сохранить национальный колорит и вместе с тем насытить перевод богатством языка, на котором фильм дублируется.

Великий русский язык стал средством общения всех народов нашей многонациональной Родины. Миллионы людей во всем мире и прежде всего в странах народной демократии с энтузиазмом изучают русский язык, который становится для многих из них вторым родным языком.

Достаточно ли проявляется при дублировании фильмов забот о сохранении всех богатств русского языка? Достаточно ли внимания уделяется борьбе за высокое качество языка в национальных фильмах?

☆

Свыше одного миллиарда зрителей в нашей стране и пятисот миллионов зрителей за рубежом просмотрели наши фильмы в течение прошлого года. Большие мысли и идеи, которыми насыщены лучшие произведения советского киноискусства, были донесены до этой громадной аудитории через слово.

В борьбе за качество языка, играющего огромную воспитательную роль в произведениях советского киноискусства, мы должны всегда помнить ту оценку, которую товарищ Сталин дает роли и значению языка в человеческом обществе:

«Звуковой язык в истории человечества является одной из тех сил, которые помогли людям выделиться из животного мира, объединиться в общества, развить свое мышление, организовать общественное производство, вести успешную борьбу с силами природы и дойти до того прогресса, который мы имеем в настоящее время»[1].

Труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» имеет непреходящее, исторически важное значение. Мудрые и ясные ответы на актуальнейшие вопросы, поставленные эпохой строительства коммунизма, даны в этом произведении.

В гениальных высказываниях товарища Сталина заключены и ответы на вопросы, которые ставит творческая практика передового советского киноискусства.

Только опираясь на эти высказывания, советская кинематография как могучее орудие духовного воздействия на массы сможет выполнить стоящие перед ней задачи.

---

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 46.

Л. Погожева

ЯЗЫК В СЦЕНАРИЯХ И ФИЛЬМАХ НА ИСТОРИЧЕСКИЕ ТЕМЫ

(О некоторых традициях и ошибках)

Советская кинодраматургия, разрабатывающая исторические темы, охватывает чрезвычайно обширный круг событий. Подвиг Александра Невского, деятельность Ивана Грозного, освободительные войны Грузии, крестьянская революция XVII века и борьба с польской интервенцией, петровские преобразования, пугачевское движение, воссоединение Украины с Россией, победы Суворова, Кутузова, Нахимова, жизнь и деятельность многих великих людей XVIII—XX веков — все это нашло отражение в сценариях и фильмах советского кино.

Восприняв в своем развитии прогрессивные традиции русской классической литературы и драматургии, советская историческая кинодраматургия, расцвет которой начался в 30-е годы фильмом «Петр Первый», явилась в то же время новым и значительным этапом в развитии нашей исторической литературы. Как и все советское искусство, историческая кинодраматургия принципиально по-новому, с позиций марксистско-ленинской философии осветила прошлое великого русского народа, отдельные страницы его славной истории.

В центре своих исканий советская историческая кинодраматургия поставила образ человека и образ народа, показала трудящиеся массы как подлинных героев и творцов истории. Судьба народа и судьба Родины, а не мелочные интриги и перипетии являются содержанием советских исторических фильмов.

Основываясь в своем развитии, как и все советское искусство, на принципах социалистического реализма, советская историческая кинодраматургия преодолевала на своем пути многие ошибочные теории. Партийная критика второй серии «Ивана Грозного» и первого варианта фильма «Адмирал Нахимов» помогла нашим писателям добиться значительных успехов. Обращение к живым источникам прогрессивных национальных традиций всегда обогащало нашу историческую кинодраматургию. Пути ее развития, ее особенности, еще мало изученные, почти не обобщенные, должны быть предметом специального анализа. В данной же статье мы затронем лишь один частный вопрос о характере диалога в некоторых сценариях, созданных на историческом материале.

Говоря о языке сценариев и фильмов на исторические темы, надо прежде всего подчеркнуть, что отношение писателя и кинодраматурга к истории не есть что-то принципиально отличное от его отношения к другим сторонам и явлениям жизни. Оно является органической частью отношения писателя ко всей действительности и прежде всего к современности. Мы не найдем в художественной исторической литературе ничего такого, что было бы свойственно только ей одной и совершенно несвойственно произведениям, разрабатывающим темы современности.

Метод социалистического реализма является единым как для исторических тем, так и для современных.

Вообще каменной стены, отделяющей произведения, написанные на материале прошлого, от произведений, посвященных современности, не существует.

Ни глубочайшие проблемы художественного претворения действительности в мир образов, ни исторические закономерности развития литературных жанров не допускают также обособления литературы и в том числе кинодраматургии на исторические темы в некий особый единый жанр, который якобы требует какой-то особой правдивости от писателя и обладает ему одному свойственными законами.

Разработка исторических тем и сюжетов, разумеется, имеет свои специфические задачи, связанные с особенностью самого материала, но они не требуют особого своеобразия метода художественного отражения явлений действительности.

И глубоко был прав Белинский, когда в своей гениальной статье о Пушкине писал, что «Евгений Онегин» — роман о современнике — «поэма *историческая* в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица»[1].

Также можно назвать исторической трилогию А. Толстого «Хождение по мукам», в которой он придерживался форм и традиций «Войны и мира».

Настоящее искусство, является ли его темой история или современность, никогда не будет искусством простого подражания, наивного воспроизведения действительности. Поэтому и его язык не может явиться ни мелочным копированием случайного, местного, диалектологического в языке современников, ни прямым, рабским заимствованием из архивно-литературных материалов исторического прошлого.

Белинский, оценивая историческую трагедию Пушкина «Борис Годунов», писал: «Тут русский дух, тут Русью пахнет!.. вся эта превосходная сцена (имеется в виду сцена в монастыре. — *Л. П.*) сама по себе есть великое художественное произведение, полное и оконченное. Она показала, как, каким языком должны писаться драматические сцены из русской истории»[2].

Великого критика восхищал язык Пушкинского «Бориса Годунова», язык, который был свободен от всякой условности и стилизации, в котором прежде всего раскрывался исторически правдивый характер персонажей.

Сам Пушкин осмеивал тех, кто требовал прямого правдоподобия в языке художественных произведений на исторические темы. Так, в одной из своих заметок поэт писал:

---

[1] В. Белинский. Избр. соч., ГИХЛ, 1948, стр. 451.
[2] Там же, стр. 500.

«*Язык*. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: «Увы! Я слышу сладкие звуки греческой речи»[1].

А в набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин подчеркивал свое стремление к правдивому воспроизведению не мертвой буквы и языка, а самого духа и характеров времени: «Вы читали в первой книге *Московского Вестника* отрывок из «Бориса Годунова», сцену летописца. Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: умилительная кротость, простодушие, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, набожность к власти царя, данной им богом — совершенное отсутствие суетности пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших»[2].

Создавая своего «Бориса», Пушкин ни в малейшей степени не стремился к копированию хорошо известного ему книжного языка русских летописей. С большой осторожностью, лишь в редких случаях, поэт пользовался литературными архаизмами, ибо он заботился всегда и исключительно о правдоподобии характеров и положений, стараясь «угадать образ мыслей» и средствами современного ему литературного языка воспроизвести живой язык людей далекого прошлого.

Историзм в языке «Бориса Годунова» поэтому и выступает как подлинный историзм, правдиво передающий самый дух, сущность русского национального характера, правдиво воспроизводящий колорит эпохи, своеобразие ее языка. Пушкинский историзм не похож на историзм реставратора, заменяющего проникновение в сущность эпохи и ее языка точным соблюдением их омертвевших форм.

Архаизация языка в произведениях на исторические темы всегда является вредной искусственностью, ибо нельзя принципиально противопоставлять язык исторического романа языку романа, посвященного современности. Можно сказать, что натуралистическая архаизация языка есть не что иное, как проявление общей натуралистической тенденции в искусстве.

Однако изгнание нарочитой архаизации не влечет за собой утверждения о необходимости модернизировать язык в произведениях, где речь идет о далеком прошлом. Во всем необходимо чувство меры. Модернизация языка, как и психологии героев, может возникнуть лишь из неисторического вульгарного подхода к искусству, к мыслям, представлениям и чувствам людей прошлых эпох.

Отрицая натуралистическую архаизацию, мы отрицаем и путь, предложенный некогда А. К. Толстым, заявившим в «Проекте постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного», что для поэта «*человеческая* правда — вот его закон; *исторической* правдой он не связан. Укладывается она в его драму — тем лучше; не укладывается — он обходится и без нея»[3]. Подобные теории вели искусство к субъективизму, к неисторической абстракции, отказу от реализма.

Пушкин не абстрагировался от исторической правды, для него человеческое и историческое существовало в неразрывном единстве, чему лучшим примером являются его «Борис Годунов» и гениальная «Полтава».

Пушкинские традиции в разработке исторических тем, в решении вопроса о языке исторических героев живут и сегодня в лучших произведениях современности, как живет сегодня и великолепный пушкинский язык.

Ярче всего эта преемственность отразилась в творчестве А. Н. Толстого, чьи произведения на исторические темы «Петр Первый» и «Иван Грозный» следует отнести к вершинам советского искусства не только по глубине проникновения в сущность основных противоречий эпохи, но и по мастерству речевой характеристики персонажей.

Следуя заветам Пушкина и Белинского, А. Н. Толстой средствами современного русского языка воспроизвел все своеобразие речи Петра и речи Грозного. Ни в чем не нарушая исторической правды, Толстой—современник новой великой эпохи — подошел к истории с подлинно марксистских позиций, с позиций художника, овладевшего всеобъемлющим методом социалистического реализма, подошел свободно и творчески, проникая в смысл, в сущность и философию прошлого, правдиво воспроизводя ее колорит, ее героев, ее язык.

Приведем известный рассказ Алексея Толстого, свидетельствующий о том, с какой добросовестностью и вниманием изучал писатель живую речь людей XVII века, придавая особое значение тем документам, которые сохранили в неприкосновенности именно живой разговорный язык, а не язык письменности:

«В конце 16-го года покойный историк В. В. Каллаш, узнав о моих планах писать о Петре 1-м, снабдил меня книгой: это были собранные профессором Новомбергским архивные записи XVII века,— так называемые «слова и дела»... Я увидел, почувствовал, осязал русский язык... И здесь я видел во всей чистоте русский язык, не испорченный ни мертвой церковно-славянской формой, ни усилиями превратить его в переводную (с польского, немецкого, французского) ложнолитературную речь. Это был язык, на котором говорили русские лет уже тысячу, но никто никогда не писал... Язык чистый, простой, точный, образный, гибкий...»

Принципы работы Толстого над языком своих произведений на исторические темы становятся особенно ясными, если сопоставить текст его романа или пьесы с текстом их исторических источников.

Так, сравнивая тексты исторических источников драматической повести об Иване Грозном с текстом самой повести, можно установить, что Толстой, подобно Пушкину, в первую очередь стремился к созданию исторически и психологически правдивого образа Грозного и ни в малейшей степени не копировал литературный язык памятников XVI века.

Работая над образом-характером Грозного, Толстой чередует в его речи элементы торжественно величавые с простонародно ироническими и саркастическими, создавая многообразный и в то же время единый речевой строй героя. С исключительным умением Толстой пользуется редкими архаизмами, почти никогда не вплетая в текст речи Грозного прямого использования текста исторических литературных памятников, но в то же время всегда оставаясь очень близким к колориту и стилю этих исторических материалов.

Передавая известное письмо Грозного к Василию Грязному, Толстой пишет так: «Ты мне описываешь, Грязной, что по грехам взяли тебя крымцы в плен...» Во всем этом письме нет ни одного мертвого церковно-славянского слова и вместе с тем стиль письма отлично передает речевую манеру XVI века. В тексте подлинного письма мы читаем: «Что писал еси, что по грехом взяли тебя в полон — ино было, Васюшка, без путя среди крымских улусов не заезжати...»[1].

Еще более свободной является живая речь Грозного в драматической повести Толстого. Она почти полностью лишена архаизмов и в то же время всем своим строем великолепно воспроизводит колорит языка XVI века.

Следовательно, подлинный реализм в языке произведений на исторические темы предполагает проникновение в сущность и характер эпохи и ее героев и отрицает как натуралистическое копирование, так и нарочитую модернизацию языка персонажей.

Сегодня это стало особенно очевидным в свете гениальных трудов товарища Сталина, обозначивших новый этап в учении о языке. В работе «Марксизм и вопросы языкознания» товарищ Сталин пишет: «Язык же, наоборот, является продуктом целого ряда эпох, на протяжении которых он оформляется, обогащается, развивается, шлифуется. Поэтому язык живет несравненно дольше, чем любой

---

[1] А. Пушкин. Собр. соч., ГИХЛ, 1936, т. 6, стр. 68.
[2] Там же, стр. 60—61.
[3] А. К. Толстой. Полн. собр. соч, 1907, т. II, стр. 521.

[1] Цитирую по книге И. Векслера «А. Н. Толстой», стр. 469.

базис и любая надстройка»[1]. Далее товарищ Сталин указывает: «язык, его структуру нельзя рассматривать как продукт одной какой-либо эпохи. Структура языка, его грамматический строй и основной словарный фонд есть продукт ряда эпох.

Надо полагать, что элементы современного языка были заложены еще в глубокой древности, до эпохи рабства»[2].

Эти указания товарища Сталина имеют исключительную важность, ибо прямо говорят об отсутствии каменной стены между языком современности, языком XIX века и языком более древних эпох.

«Развитие языка,— пишет товарищ Сталин,— происходило не путем уничтожения существующего языка и построения нового, а путем развертывания и совершенствования основных элементов существующего языка»[3].

Советская кинодраматургия, особенно в последние годы, создала немало значительных произведений на историческом материале, в которых правдиво и ярко показала отдельные страницы героического прошлого великого русского народа.

В своей основе язык исторических произведений в советской кинодраматургии развивается в направлении, указанном Пушкинским «Борисом Годуновым» и работами А. Н. Толстого. Известное влияние оказало также и гоголевское начало, с его большой патетикой, эмоциональностью и живописностью в показе событий и героев. Можно назвать сценарий и фильм «Богдан Хмельницкий», чья стилистика родственна «Тарасу Бульбе».

И совсем особняком в ряду произведений советской исторической кинодраматургии стоит сценарий и фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна.

Мы не будем останавливаться на существе исторической концепции произведения в целом. Укажем лишь на то, что первая серия сценария и фильма правильно раскрывала смысл противоречий, характерных для эпохи царствования Ивана IV, вторая же серия, как известно, явилась глубоко ошибочной, в ней в искаженном виде были показаны образы и Ивана и его антагонистов — бояр.

Нас интересует здесь не анализ причин, которые привели к тому, что первая серия оказалась произведением удачным и значительным, а вторая — ошибочным, порочным. Мы остановимся лишь на стилевом решении произведения, на анализе его своеобразного языка.

Первая отличительная черта сценария — это то, что он написан ритмизованной прозой, которую автор задумал стилизовать «на старинный лад» под историческую народную песню (см. известную песню XVI века о взятии Иваном Грозным Казани) и отчасти под гениальную Лермонтовскую «Песнь про купца Калашникова». Но если говорить не о намерениях автора, а об использовании литературных традиций в стиле и в трактовке исторических конфликтов и образов второй серии, да отчасти и первой, то здесь в качестве источника следует назвать романтическую трилогию А. К. Толстого об Иване Грозном.

Итак, уже в самом стиле сценария содержался элемент условности. Автор опирался на готовые литературные образцы, при этом естественным явился романтический пафос всего стиля, требующий особого, несколько риторического построения фразы и в диалогах и в авторском тексте, что само по себе уже противоречило реалистической трактовке исторического конфликта.

Возьмем, например, вступительную надпись к сценарию и фильму, которая, являясь своеобразной увертюрой, уже задает торжественный и велеречивый тон всему дальнейшему повествованию:

«В тот век, когда в Европе
Карл V и Филипп II,
Екатерина Медичи и герцог Альба,
Генрих VIII и Мария Кровавая,
Костры инквизиции и Варфоломеевская ночь,—
На престол великих князей московских
Взошел тот, кто первый стал
Царем и самодержцем всея Руси—
Царь
Иван Васильевич Грозный».

Господствующая условно романтическая авторская интонация (в ремарках, в тексте надписей, в песнях, в диалогах), естественно, помешала и созданию живой индивидуализированной речи персонажей.

Вот пример речи Грозного:

«В том призыве
Власть безграничную обрету,
Помазание новое приму
На дело великое,
Беспощадное...»

«Высокий штиль» надписи и диалогов подхватывается далее и песнями, обильно включенными в сценарий (автор песен поэт В. Луговской). Песня

«Туча черная расстилается,
Кровью алой заря умывается...»

является как бы поэтическим рефреном, проходящим через весь сценарий и сообщающим ему особую торжественность.

(Сравним у Лермонтова:

«Тучки серые разгоняючи,
Заря алая подымается...»)

Авторский текст ремарок и описаний также отличается приподнятым характером. Например:

«Над престолом фреска:
Ангел гневный — апокалипсический
Вселенную ногами попирает...»

Особенностью сценария является также и то, что в нем крайне мало прямой речи персонажей. Диалог исключительно скуп. Кое-где эта скупость переходит в боязнь живого слова, идущую от традиций немого кинематографа, к которому во многом близка поэтика фильма, опирающаяся в своей основе не на звучащее слово, а на живописное решение кадра.

Речь Грозного — это речь романтического героя. Например:

«Ныне впервые князь московский
Венец царя всея Руси
На себя возлагает
И тем навеки
Многовластию
Злокозненному,
Боярскому
На Руси предел кладет».

В этой речи, как и в других монологах героя, нельзя искать полноты и реалистической многосторонности раскрытия образа Ивана. Его речь условно романтична и раскрывает лишь такие общие стороны образа-характера героя, как силу, гнев и страсть, но не передает колорита эпохи и ни в какой мере не является индивидуализированной и живой речью.

Сравнивая монологи Ивана в сценарии Эйзенштейна с монологами Ивана в пьесе А. Н. Толстого, мы найдем в пьесе большее многообразие интонаций, соответствующее многогранности характера Ивана, ибо язык в пьесе Толстого решен в строгой реалистической манере, тогда как язык сценария Эйзенштейна условно романтичен.

Эйзенштейн, стремясь к передаче духа времени, охотно вкрапливает в язык героев слова вроде «дабы», «длань», «ныне» и т. д. Но эти отдельные архаизмы, выбранные им отнюдь не случайно, способствуют лишь поддержанию общей приподнятой интонации в языке произведения, а не созданию живого разговорного языка людей XVI века.

В сценарии и первой серии фильма романтическое решение образа героя и его языка сочеталось еще с довольно широким и ярким показом окружающей среды, что в

[1] И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 9.
[2] Там же, стр. 26.
[3] Там же, стр. 27.

целом создавало правдивую картину жизни XVI века, но во второй серии фильма Иван уже окончательно был представлен Эйзенштейном романтической или, вернее, мелодраматической фигурой одинокого героя, вступившего в единоборство с окружающим его злым миром, героя, душа которого по традициям старого романтического искусства была представлена как арена борьбы двух начал: темного и светлого. Язык персонажей во второй серии приобрел еще большую романтическую условность, абстрактный «шиллеровский» характер.

Возьмем, например, речь князя Курбского:

«Среди крови сияет невиданной...
Словно Саваоф, над морем крови носится,
Из той крови твердь творит,
На той крови зиждет дело невиданное:
Царство российское строит...»

В том же ключе выдержана и речь Грозного:

«Не крамолы боюсь. Не ножа.
Не яду, не предательства...
За себя не страшно мне:
Страшно за дело великое,
Молодое, начатое...»

Советское киноискусство, широко развивая историческую и историко-биографическую тему, не пошло по пути, намеченному Эйзенштейном в «Иване Грозном», да и для самого Эйзенштейна языковая и в целом стилистическая манера «Ивана Грозного» не представлялась единственно возможной для изображения прошлого.

Его прежним историческим фильмам присуща свободная от наивной стилизации реалистическая трактовка образов и языка прошлого России. Так, в сценарии и фильме «Александр Невский» Эйзенштейн вместе с замечательным писателем-реалистом Павленко создал образец совершенно иной языковой манеры. Язык «Александра Невского»—глубоко реалистический, простой, индивидуализированный. Средствами языка современного, не прибегая ни к нарочитой архаизации, ни к наивной стилизации, авторы создали правдивый по духу и колориту язык персонажей, сочетав в нем героику и юмор, пафос и лирику, торжественность и простоту. Например:

«— Васька-то жениться собирается, слышал?

— Коза во дворе, так козел через тын глядит,— замечает Игнатий...»

И тут же:

«— Идите и скажите всем в чужих краях, что Русь жива. Пусть без страха жалуют к нам в гости. Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет русская земля».

Также в простой реалистической манере написан был в свое время В. Шкловским сценарий «Минин и Пожарский», где речь исторических персонажей воссоздана средствами живого современного языка. Упрека заслуживает здесь, быть может, только то, что автор перегрузил речь крестьян всякими псевдонародными словечками, вроде: «вишь», «покажь» и т. д.

Лучшим, до сих пор непревзойденным образцом сценария и фильма на историческую тему является «Петр Первый», поставленный режиссером В. Петровым по сценарию А. Н. Толстого. С необычайной ясностью проявились в этом произведении лучшие традиции прогрессивной русской литературы и искусства.

Мы найдем здесь в диалогах персонажей сценария простоту и естественность, напоминающие язык «Войны и мира», и вместе с тем картины боя напомнят нам поэтические традиции Пушкинской «Полтавы». В массовых сценах воскресают также и лучшие традиции советского исторического фильма от «Броненосца «Потемкина» до «Чапаева».

Органическое усвоение реалистических национальных традиций ни в какой мере не помешало, однако, «Петру Первому» быть вполне оригинальным, своеобразным произведением.

Можно привести еще немало примеров кинопроизведений на исторические темы, интересных с точки зрения решения в них диалогов и монологов. Назовем среди лучших эпический по своему характеру, близкий по языку и колориту к народным произведениям сценарий и фильм «Арсен», назовем уже упомянутый нами выше яркий по языку сценарий и фильм «Богдан Хмельницкий», решенный в простой и строгой манере сценарий и фильм «Суворов».

Все эти различные по характеру и стилю сценарии и фильмы отличаются подлинно реалистическим, продуманным и умелым решением языка. Речь героев в этих сценариях строится в широком, многогранном, полифоническом звучании, сочетая в себе самые разнообразные элементы, строится на основе живого современного языка без всякого стремления искусственно оживить омертвевшие языковые формы или стилизовать весь строй языка персонажей, подчинив его единой, условной, риторической интонации автора.

От фильмов, рассказывающих героические эпизоды славной истории наших народов, неотделимы фильмы-биографии великих людей прошлого.

Содержащие достоверный научно-познавательный материал и в то же время создающие живые художественно яркие образы-характеры, фильмы эти заняли, особенно в последние годы, большое и почетное место в советском киноискусстве.

В них как бы ожила целая галлерея образов замечательных русских людей, чья научная и творческая деятельность всегда и без остатка подчинялась высокой идее служения Родине и народу. Среди лучших историко-биографических произведений, созданных в последнее время, назовем сценарии и фильмы «Академик Иван Павлов», «Мусоргский» и др. В этих произведениях наиболее ярко и полно раскрывалось в решении драматических конфликтов и образах то главное, существенное, что составляло основу жизненного подвига героя.

Много интересного можно увидеть, анализируя особенности, несомненные достоинства и имеющиеся недостатки советских историко-биографических фильмов. Здесь же нам хотелось указать лишь на некоторые, но, к сожалению, часто повторяющиеся погрешности в решении языка.

Многие авторы наших биографических фильмов, правильно решая в своих произведениях проблему отношения личного и общего, правдиво раскрывая самое существенное в жизненном пути того или другого великого человека, еще не научились, однако, свободному, смелому и до конца творческому отношению к используемым историческим источникам.

Далеко не всегда авторам историко-биографических фильмов удается создать живой, яркий язык персонажей, в котором правдиво раскрылись бы многообразие и сложность характера героя.

Авторы ряда сценариев, видимо, чувствуют себя в значительной степени связанными имеющимися в их распоряжении историческими документами и литературными материалами. Не в силах найти органического сочетания литературного материала с живой речью, авторы часто допускают излишнюю цитатность в диалогах и монологах, а также значительную долю риторики.

Некоторые сценарии представляются нам как бы результатом первого, чернового овладения их авторами историческим материалом, после чего должно было последовать окончательное творческое его решение, претворение материала в яркие художественные образы-характеры, в живую, эмоционально окрашенную речь персонажей. Но, к сожалению, авторы часто останавливаются на полпути, довольствуясь первыми добытыми результатами. А отсюда и появляется известная бедность живого языка — бедность, которая и мешает созданию полноценного образа героя.

Чаще всего в языке героев биографического сценария преобладают, чередуясь, две интонации: одна — выражающая общегражданский пафос автора и героя, и другая — связанная с профессией героя. Так монологи, наполненные публицистическим пафосом, перемежаются с монологами-лекциями на ту или другую специальную тему.

Обилие монологов-лекций поражает нас в сценарии фильма «Александр Попов», где такая, например, фраза: «отношение металлических порошков к электрическим колебаниям...» сочетается с риторикой следующего образца: «отдадим же все наши силы и знания на благо народное, на славу и счастье нашей Родины...»

Помимо этих двух интонаций, в сценарии существует множество чисто служебных реплик, в которых вы напрасно искали бы выражение индивидуальных черт характеров героев. Вот как, например, говорит Рыбкин, один из ближайших друзей и соратников Попова:

«Ага... Да, но завтра воскресенье?..»

«Ага, хорошо...»

«Ага, значит провод надо исключить...»

Читаем это неоднократное «ага» и думаем: может быть, автор пытался так индивидуализировать речь именно Рыбкина? Но переходим к Менделееву и читаем:

«Ага. А что же это как... не телеграф без проводов...»

Переходим к Попову и там встречаем все то же:

«Ага, идут...»

Тогда догадываемся, что это «ага» повторяется от бедности авторского языка, что автор никак не продумал тип, характер и стиль речи своих героев, хотя и внимательно изучал документы эпохи.

По такому же принципу сочетания двух интонаций построен диалог в сценарии «Жуковский»:

«Жуковский. Ну, конечно, нам известно, что если скорость воды, протекающей в трубе, становится больше, то давление воды на стенки трубы...

Студент. ...уменьшается.

Жуковский. Ну, конечно, старая теорема гидродинамики...»

В финальном монологе сценария мы читаем:

«Ныне судьба науки в крепких руках, приобретения науки становятся достоянием народа...»

В интересном и содержательном сценарии «Тарас Шевченко» также доминирующей является не живая речь героев, а высказывания великих людей по тому или иному поводу. Особенно отчетливо цитатный характер носят диалоги последнего эпизода, где происходит знаменательная встреча Шевченко с Чернышевским и Добролюбовым.

Вот, например, речь Шевченко:

«— Пойдем, Сигизмунд, туда, где бьется сердце всей Руси. К той душе, что озарила ночь и будет светить через столетия. Пойдем, поклонимся великому человеку...»

Чернышевский, беседуя о взаимоотношениях Кулиша и Шевченко, говорит:

«— Главное в том, что теперь сама малороссийская нация пробуждается. Вот этого и боится господин Кулиш. Вот почему он с такой злобой относится к глашатаю этого пробуждения...»

В таком же стиле высказывается и Добролюбов:

«— Еще наш Белинский когда-то сказал: объединившись навеки с единокровной Россией, Украина открыла себе двери к цивилизации, просвещению, искусству, науке. Вместе с Россией Украине теперь принадлежит великое будущее...»

Все эти умные, замечательные слова, как и другие, находящиеся рядом в этом эпизоде, теряют в своей силе потому, что оказываются лишь цитатами, приведенными «под занавес». Они не сыграны актерами, а произнесены, они не включены в живую среду, в ткань мыслей и чувств героев, они убеждают логикой заложенных в них мыслей, но не логикой художественно решенного образа-характера.

Все эти примеры мы привели для того, чтобы поднять вопрос о том, каким должен быть язык героев в фильмах об историческом прошлом.

Как быть с готовым литературным текстом, статьями, книгами, лекциями, известными высказываниями героев? Что положить в основу создания живого языка исторических персонажей? Из каких элементов — мемуаров, писем, воспоминаний, дневников — должен формироваться особый, индивидуальный характер языка, манеры, стиля речи того или другого героя?

Все это вопросы очень важные при работе над историко-биографическим сценарием и требующие обсуждения.

Но при всем этом совершенно ясным является то, что в основе основ должна лежать не компиляция известных материалов, а стремление к реалистическому, полнокровному творческому воспроизведению в языке сценария сущности и колорита эпохи, живого характера героя, показанного в развитии, в противоречиях в существенно важные периоды его жизни и деятельности. Совершенно ясным, бесспорным является то, что язык исторического героя должен быть эмоциональным, красочным, ярким и в то же время простым и народным, ибо всей своей жизнью и деятельностью герои, подобные Пушкину, Белинскому, Шевченко, Жуковскому, служили интересам народа.

Выспренний, риторический язык, язык, становящийся на ходули, всегда холоден и официален. Он не раскроет характера персонажа с такой полнотой и правдивостью, с какой это необходимо в искусстве социалистического реализма. Патетическая интонация, стремление заставить героев обязательно говорить во всех случаях жизни возвышенные речи, заставляет вспомнить слова тургеневского Базарова, обращенные им к его молодому другу: «Друг Аркадий, не говори красиво».

Передовое советское киноискусство, владеющее всеобъемлющим методом социалистического реализма, следующее лучшим традициям национального русского искусства, предполагает реалистическое решение диалогов и языка в целом и в современных и в исторических сценариях и фильмах. Отказ от натурализма, наивной стилизации, риторики и мертвой цитатности должен быть полным и безоговорочным. Плохому, бедному языку и чуждым нам традициям нет места в правдивом советском киноискусстве.

И. Рачук, И. Ольшанский

СЦЕНАРИЙ О НЕЗАБЫВАЕМОМ

Всеволод Вишневский принадлежал к тем писателям, которые всю жизнь остаются верны своей теме. Этой излюбленной темой была для него гражданская война, точнее — героические подвиги Балтийского флота в годы гражданской войны.

Матрос-пулеметчик, сражавшийся в 1917 году на Балтике, участник рейдов Первой Конной, он вступил в драматургию в 1929 году пьесой «Первая Конная». В конце своего жизненного пути писатель-большевик создает свое последнее произведение—пьесу «Незабываемый 1919-й», по мотивам которой совместно с М. Чиаурели и А. Филимоновым пишет одноименный киносценарий.

Двадцать два года, лежащие между этими двумя творческими вехами, были отданы неутомимой, горячей работе над пьесами и сценариями, воспевающими героику боев гражданской войны, величавые образы революционных моряков.

Пьеса «Незабываемый 1919-й» и одноименный сценарий — лучшее создание Вишневского, свидетельство зрелости его мужественного таланта.

Приход Вишневского, театрального драматурга, в кинематографию был явлением не случайным, а глубоко закономерным: его тяготение к широкому показу событий революции и борющегося народа, отчетливо выраженное эпическое начало его драматургии могло получить наиболее полное, наиболее целостное выражение в кинематографии с ее богатейшим арсеналом выразительных средств.

Используя в полной мере возможности кино, Вишневский в первом своем сценарии «Мы из Кронштадта» создал величественную, романтически приподнятую картину борьбы революционных моряков Кронштадта с белогвардейцами и интервентами в 1919 году. Со страниц сценария, живущего и сегодня самостоятельной жизнью вдохновенного литературного произведения, словно высеченные из мрамора, вставали образы коммуниста-комиссара Василия Мартынова, матросов Артема Балашова, Антона Карабаша, Валентина Беспрозванного, грудью преградивших врагу путь на Петроград.

Образная структура сценария Вс. Вишневского несла в себе ту высокую политическую страстность, которая является уделом лишь подлинно художественного произведения. Революционный пафос фильма «Мы из Кронштадта» зажигал сердца испанских республиканцев, сражавшихся против фашистских полчищ, вдохновлял советских воинов, отстаивавших свободу и независимость страны социализма в суровые годы Великой Отечественной войны.

«Незабываемый 1919-й» отделен от сценария «Мы из Кронштадта» пятнадцатью годами творческого роста самого драматурга и интенсивного развития советской кинематографии. Сценарий «Мы из Кронштадта» появился после «Чапаева», когда советская кинодраматургия обогатилась многосторонним человеческим характером, индивидуальным героем и научилась создавать яркие художественные изображения конкретного события так, что за ним вставала широкая историческая картина.

Сценарий «Незабываемый 1919-й» мог появиться в результате значительных достижений нашей кинематографии в ее поступательном движении вперед, когда, расширяя временные и пространственные рамки действия, она успешно решала задачи показа больших исторических событий во всей их масштабности, когда был накоплен и творчески осмыслен драгоценный опыт лучших советских киномастеров в художественном воплощении на экране образов великих вождей Октябрьской социалистической революции.

Продолжая линию «Чапаева», сценарий «Мы из Кронштадта» доносил до читателя мысль о ведущей роли большевистской партии, направлявшей усилия широких масс народа в его борьбе за победу Советской власти, мысль о неразрывной связи партии и народа.

Сценарии таких фильмов, как «Великое зарево», «Человек с ружьем», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Клятва», «Падение Берлина», подготовившие появление «Незабываемого 1919-го», подняли нашу кинодраматургию на новую, более высокую ступень. В них была показана не только ведущая и организаторская роль большевистской партии — передового авангарда рабочего класса; впервые в истории мировой кинодраматургии в этих сценариях появились изображения великих основоположников большевистской партии и Советского государства, гениев революции Ленина и Сталина.

Эти значительные кинопроизведения оказали Вишневскому несомненную помощь в поисках путей воссоздания образов Ленина и Сталина. Однако вряд ли драматург мог бы столь успешно справиться с этой сложной задачей, если бы он не был внутренне подготовлен к ее решению.

Выступая на Первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 году, Вс. Вишневский говорил:

«Проблему, образ большевистского пролетарского вождя мы обязаны решить... Она имеет не только исторические цели, но и выводит нас в область самых высоких умственных, этических, моральных и военных категорий».

В течение многих лет драматург вынашивал замысел своего будущего произведения о великих вождях революции Ленине и Сталине. Пьеса «Незабываемый 1919-й» и одноименный сценарий явились масштабным взволнованным решением образа большевистского пролетарского вождя.

Огромное принципиальное значение сценария «Незабываемый 1919-й» состоит в том, что он являет собой первую действительно серьезную попытку показать деятельность Иосифа Виссарионовича Сталина в период гражданской войны и интервенции. Этим самым сценарий Вс. Вишневского ознаменовал новый этап в кинодраматургии, разрабатывающей тему гражданской войны.

Внутреннюю необходимость перевода пьесы на язык кино определил характер материала: пьеса Вишневского — это эпопея, не укладывающаяся в рамки театрального представления. И не случайно поэтому многие театры вынуждены были прибегнуть к частичным сокращениям пьесы, отказаться от некоторых ее картин.

Возможности кинематографа позволили сценаристам значительно расширить рамки пьесы, развить, обо-

Значительное внимание уделяют кинодраматурги взаимоотношениям Шибаева и Кати Даниловой. Уже в начале сценария читатель узнает о большом чувстве любви, которое связывает моряка и девушку. (Отметим, кстати, что эта скромная и порывистая девушка-санитарка лишена в сценарии черт суровой мужественности, которыми наделена в пьесе путиловская работница Данилова.) Дальнейшее развитие сюжета показывает, как закаляется в общих испытаниях любовь двух советских патриотов.

Развитие «личной темы», обогащая эпическое повествование лирической интонацией, позволяет кинодраматургам обогатить изнутри образ Шибаева.

По заданию товарища Сталина отряд коммунистов, в составе которого находятся Шибаев и Катя, посылается для усиления гарнизона форта «Красная Горка». Не зная о готовящейся измене командиров форта, отряд попадает в ловушку. Рота кулаков-пулеметчиков, возглавляемая комендантом форта Николаем Неклюдовым, арестует коммунистов-моряков. Катя становится свидетельницей готовящейся расправы над любимым человеком.

Читатель, который уже успел крепко сдружиться с Шибаевым, смотрит на происходящее глазами Кати, и это усиливает драматизм изображенного в сценарии события.

Шибаев, которого два мятежника ведут на расстрел, чудом спасается. В руках мятежников осталась его любимая, его товарищи, о судьбе которых он ничего не знает, так же как и читатели. Этот мотив неведения героя относительно судьбы близкого ему человека драматурги мастерски используют в дальнейшем развитии сюжета.

Шибаев полон неукротимого стремления освободить своих товарищей и любимую девушку, немедленно штурмовать «Красную Горку», но он осознает, что сначала необходимо очистить Петроград от вражеского подполья, связанного с мятежниками «Красной Горки». И вот Шибаев принимает деятельное участие в обыске буржуазных квартир...

Верные своей манере лепки человеческих характеров, драматурги предельно скупы в показе мира переживаний своего героя. Переживания эти остаются за пределами сценарного повествования. Сценаристы показывают действия, поступки своего героя: выполняя сталинское задание, Шибаев производит обыск у английской шпионки Буткевич, а затем вместе с Вороновым парализует действия главных заговорщиков — Буткевича и Рыбалтовского. При этом он ничем не выдает своего волнения и беспокойства о судьбе любимого человека, но читатель догадывается о глубоких переживаниях героя. И когда наконец в финале Шибаев проникает на форт «Красная Горка», где подготавливается диверсия и где томится Катя, читатель следит за развитием действия с особым напряжением, и это понятно: кинодраматурги умело объединили «лирическую тему» взаимоотношений своих героев с главной, сквозной темой сценария.

Значительно менее, чем образ Шибаева, разработаны в сценарии образы Кати Даниловой и особенно Воронова, Мартынова и Потапова. Они лишены черт индивидуальной характеристики (в небольшой мере она ощущается в образе Кати). Но слитые воедино черты обобщенной характеристики этих людей удачно дополняют образ Шибаева, художественный образ народа, созданный в сценарии рукой большого художника.

Авторы сценария, твердо стоящие на позициях реалистического искусства, избегают в изображении врагов какой бы то ни было ходульности, плакатности. Образы контрреволюционеров — супругов Буткевич, генералов Родзянко и Неклюдова, поручика Николая Неклюдова, английских резидентов Дэкса и Эгара — решены в сценарии в соответствии с жизненной правдой, и именно это обстоятельство позволяет читателю увидеть врага во всей его отталкивающей сущности, во всем его духовном убожестве. Продолжая плодотворную традицию советской литературы и кинодраматургии, сценаристы вносят в реалистическую трактовку образов врагов черты высокой публицистики. Это не разрывает образную ткань сценария, а, напротив, неизмеримо обогащает ее.

Военный гений Сталина опрокидывает подлые расчеты мятежников форта «Красная Горка». Коменданту форта Николаю Неклюдову удается спастись, он оказывается в штабе генерала Родзянко, где сталкивается с Эгаром и с отцом, ничего не знающим о гибели старшего сына Александра. Убедившись в полном провале контрреволюционного плана, Николай Неклюдов стреляется. В этот момент до штаба Родзянко доходит известие о прорыве красных.

«Генерал Неклюдов сидит на полу рядом с умирающим Николаем. Эгар наталкивается на них. Генерал Неклюдов тупо смотрит на него. Вдруг хватает убегающего Эгара за полу френча.

Эгар достал пачку денег:

— Генерал, вам могут понадобиться деньги. — Дает бумажки генералу Неклюдову. Выбегает.

Николай зашевелился, застонал. Генерал тормошит его, сует ему деньги в руки:

— Николя, голубчик, у нас деньги... смотри, много денег. Сейчас Саша придет, он выручит нас...

Николай (открывает глаза). Саша? Он умер... я... его расстрелял... нас обманули, отец... (Умирает).

Генерал сидит с окаменевшим лицом.

Ветер, ворвавшись в разбитые окна, треплет его седые волосы. Разлетаются бумажные деньги».

С какой поистине потрясающей художественной силой передана в этом эпизоде, проникнутом высокой публицистичностью, внутренняя опустошенность обреченного класса, моральный крах его!

Драматурги безжалостны к врагам. Но, создавая их портреты, они никогда не позволяют себе нарушить правду человеческих характеров, не обращаются к шаржу. Используя лаконичные сугубо реалистические детали поведения отрицательных персонажей, они внезапно освещают их внутренний мир, словно говоря читателю: «Вот они какие, полюбуйтесь!...»

Неизменно подтянутый, бравирующий своим спокойствием командор Эгар — английский агент в России — во время налета красной авиации бросается на пол. Дело происходит в штабе Родзянко.

«...Генерал Родзянко поднимается с пола, насмешливо глядит на лежащего англичанина:

— Вставайте, командор. Уже утро!

Весь засыпанный известкой Эгар поднимается с пола. Отряхнулся. Обрел утраченное спокойствие.

— Имею честь вручить вам личное письмо Уинстона Черчилля...»

А вот другой эпизод. Мадам Буткевич — светская дама, жена полковника, получив пачку банкнот за сообщение сведений о коммунистах Петрограда, быстро высчитывает, что в русской валюте вознаграждение означает по 2 р. 15 к. за человека...

С какой убийственной силой рисует эта деталь — цена предательства — растленный внутренний облик английской шпионки!

Сценарий «Мы из Кронштадта» содержал ряд тонко найденных деталей: пленный белый солдат, «пскопской», наблюдая бой, идущий с переменным успехом, то надевает срезанные погоны, то снова их снимает; моряк Беспрозванный перед казнью бросает с обрыва свою гитару, чтобы она не досталась палачам...

В сценарии «Незабываемый 1919-й» Вишневский поднимает на еще более высокую ступень культуру детали, обогащая выразительные возможности кинодраматургии.

Вот на Версальской конференции слово по русскому вопросу берет маленький толстый человек—представитель княжества Монако. Не переставая вертеть на пальце кольцо, оратор угрожает Советской России. И даже очутившись под столом в поисках упавшего кольца, он все еще продолжает витийствовать...

Точно найденная деталь помогла кинодраматургам зло высмеять «дипломата» — холопа, послушную марионетку в руках империалистов великих держав.

В сценарии в полной мере проявилось замечательное мастерство Вишневского, его умение раскрыть в малом, неповторимо единичном большое общественное содержание, типическое, исторически закономерное.

Английский резидент Дэкс, действующий под маской русского моряка Урванцева,—умный и хитрый враг. Активно участвуя в подготовке заговора, он проявляет выдержку, решительность, находчивость. Достаточно сказать, что один раз ему удается провести такого проницательного человека, как Шибаев. Но когда в жизни Дэкса наступает самый решительный момент, требующий мобилизации всех физических и моральных сил, он пасует. Настигнутый Шибаевым около минного каземата и ожидающий с минуты на минуту взрыва форта, английский резидент теряет самообладание.

«Я сдаюсь... слышишь, я сдаюсь...— трусливо говорит он Шибаеву. — Только уйдем отсюда... все минировано... старый дурак рванет, как только нас увидит. Бежим... бежим...»

И с каким волнением наблюдаем мы в эти напряженные мгновения поведение Шибаева, который, рискуя жизнью, спокойно, силой большевистской правды предотвращает взрыв. Так, через малое — поведение двух людей в минуту опасности — кинодраматург раскрывает большое: два мира, две морали.

Расширяя исторический фон изображаемых событий, кинодраматурги часто меняют место действия. Оно переносится то в Париж, то в кремлевский кабинет Ленина, то в степь, по которой движется бронепоезд Сталина, то в петербургскую квартиру заговорщиков, то на форт «Красная Горка».

Кинодраматурги стояли перед опасностью фрагментарности композиции, но избежали ее. Эпизоды строятся в строгой взаимосвязи. Вот один из примеров. Войска генерала Родзянко начинают наступление на Петроград. В результате измены члена Военного Совета Армии целый полк Петроградского фронта переходит на сторону белых. Старик беженец, деревня которого сожжена наступающими белыми, говорит случайно встреченному матросу: «Дойдут до Ленина наши слезы». И, подтверждая мысль старого крестьянина, следующий эпизод показывает, как Владимир Ильич, принимающий участие в субботнике, узнает о свершившемся...

Подобная внутренне оправданная взаимосвязь отдельных частей превращает сценарий в единое идейно-художественное целое.

Внутреннюю целостность сценария не нарушает существование в нем многих второстепенных тем, которое обусловлено стремлением драматургов широко охватить действительность. Все эти второстепенные темы подчинены выявлению главной, основной мысли сценария.

Существенно важной, например, оказывается в сценарии тема двух братьев. Комендант форта «Красная Горка», бывший поручик Николай Неклюдов, предстает в сценарии как коварный враг, олицетворяющий наряду с образом генерала Родзянко звериную ненависть белого офицерства к молодой Советской республике.

Емкость образов в эпических кинопроизведениях необычайно велика. Мы воспринимаем Алексея Иванова — героя фильма-эпопеи «Падение Берлина» — не только как конкретного сталевара, но и как обобщенный образ передового советского рабочего; героиня киноэпопеи «Клятва» Варвара Петрова для нас не только сталинградская женщина-мать, но и обобщенный образ советской матери. Если бы образ Николая Неклюдова существовал в киноэпопее без другого образа — своего «противовеса», он мог бы создать неточное представление о русском офицерстве. Известно, что часть офицеров царской армии, перейдя на сторону Советской власти, честно выполнила свой патриотический долг.

Верные исторической правде, кинодраматурги вводят в сценарий отсутствующий в пьесе образ честного русского офицера-патриота Александра Неклюдова, брата Николая (заметим, что фигурирующий в пьесе русский офицер-патриот, бывший генерал Николаев — эпизодическая, бегло очерченная фигура).

Стремясь к более полной психологической характеристике братьев, кинодраматурги показывают их и в семейной обстановке. Отношение старого генерала Неклюдова (отца Николая и Александра), ярого врага Советской власти, к Александру, которого он называет «антихристом», и разное отношение братьев к контрреволюционной деятельности отца позволяет сценаристам в большей мере заострить конфликт, существующий между Николаем и Александром.

Глубочайший смысл несет в себе драматургически интересное сопоставление гибели двух братьев.

Александр Неклюдов — офицер царской Армии, для которого «Россия дороже всего», честный русский интеллигент, понявший правоту большевиков,— умирает, как герой. Николай — поручик, враг советской власти, карьерист и духовно опустошенный человек — умирает, как проигравшийся шулер: он кончает жизнь самоубийством, убедившись в полном провале заговора мятежников.

Принципиально важный с точки зрения общего замысла сценария образ Александра Неклюдова разработан, однако, недостаточно убедительно. Он существует лишь как формальный «противовес» Николаю Неклюдову, как некая схема человеческого поведения.

Сценарий «Незабываемый 1919-й» по своим жанровым признакам представляет собой эпопею. Широкое реалистическое изображение народной жизни, многосторонность раскрытия образа вождя, изображенного в неразрывном единстве с народом, превращает сценарий в волнующий художественный документ истории.

И в то же время сценарий актуален в самом лучшем смысле этого слова.

Показывая с позиции марксизма-ленинизма смысл и движущие силы эпохи становления молодой Советской республики, кинодраматурги образно раскрыли в своем произведении природу советского патриотизма и несокрушимой мощи первой в мире страны социализма, неизбежность полного краха империалистических планов, посягающих на свободу и независимость советского народа. Сценарий-эпопея служит сегодня предостережением магнатам Вашингтона и Лондона, различного рода поджигателям войны, которые пытаются втянуть человечество в новую бойню. Всем содержанием своим это произведение кинодраматургии учит нынешних «кандидатов в гитлеры» помнить о 1919-м годе, учит их не забывать уроки этого года, воспитывает в советских людях революционную бдительность, чувство гордости за свою Родину, за своего великого вождя.

В финале сценария мы снова видим бронепоезд, идущий по степи.

«Сталин вышел на площадку. Задумчиво смотрит вперед. По степи идет бронепоезд, унося Сталина к новым боям».

Так, светлым взглядом в будущее заканчивается это вдохновенное кинопроизведение о вожде и непобедимом народе.

Продолжая и развивая славную традицию наших лучших историко-революционных фильмов, сценарий «Незабываемый 1919-й» раскрывает величественные события прошлого через людей, творящих историю. Это позволяет режиссеру и всему творческому коллективу создать в фильме выразительный жизненный образ народа, запечатлеть в ярких полнокровных образах духовный облик советского человека. Созданные авторами сценария образы Ленина и Сталина дают возможность увидеть на экране наших великих вождей во всем богатстве и сложности их внутреннего облика.

Политическая целенаправленность сценария «Незабываемый 1919-й», его ясная идейная концепция, воплощенная в живых образах вождя и народа, эмоционально увлекательный жизненный сюжет — все это представляет богатый материал для создания фильма высокого идейного и художественного уровня.

Вс. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919-Й

(Литературный сценарий по мотивам одноименной пьесы Вс. Вишневского) [1]

Форт «Красная Горка».

Слышна далекая стрельба.

Двор, мощенный бетонными плитами, как видно, давно не подметался. Тощая унылая коза щиплет пробивающуюся кое-где траву.

Доносятся звуки гармошки. Несколько мужских и визгливых женских голосов нестройным хором поют озорные частушки.

У дверей склада боеприпасов скучает часовой. Прислонив винтовку к стене, он с механической ловкостью лузгает семечки. Безмятежно сплевывает шелуху куда попало.

Во дворе появился комендант форта Николай Неклюдов.

Появление начальства нисколько не тревожит часового. Он, равнодушно взглянув на Неклюдова, продолжает свое занятие.

— Федюк, — удивляется Неклюдов, — почему опять на дежурстве?

— Случай такой вышел, — Федюк широко и добродушно ухмыляется, — жениться собрался. Деньги нужны, ну и дежурю за братву, по шестьдесят рублей за дежурство.

Николай, усмехнувшись, идет дальше.

Навстречу Неклюдову выбегает какой-то младший командир. Увидел Неклюдова. Обращается к нему без всяких церемоний:

— Товарищ комендант, вас там к телефону требуют.

— Кто требует?

— Из штаба. Начальник артиллерии Буткевич.

Фамилия Буткевич заставляет Неклюдова насторожиться.

— Из штаба? Буткевич? — Быстро уходит.

Вытеснение.

Неклюдов (у телефона): Комендант форта «Красная Горка» слушает... Есть открыть огонь по квадратам 11, 28, 53... Понимаю... все отчетливо понимаю. (Бросает трубку, кричит.) Куприянова немедленно ко мне!

Раздаются сигналы боевой тревоги.

Двор наполняется движением и шумом.

В казематах люди готовят орудия к открытию огня...

Неклюдов и Куприянов наклонились над картой. Куприянов, бывший кадровый офицер, желчный сорокалетний человек с рыжими торчащими усами, красным карандашом отмечает квадраты 11, 28, 53.

— Ничего не понимаю: в этих деревнях только бабы, ребятишки да старики... — говорит Куприянов.

— Приказ Буткевича. — В тоне Неклюдова слышна насмешка над недогадливостью Куприянова. — Больше нам ничего не требуется понимать...

Куприянов, все еще не сообразив в чем дело, искоса глядит на Неклюдова:

— Половина нашего гарнизона из этих деревень. Когда они разберут, по каким целям ведется огонь, будет такой тарарам...

— Вот вы и объясните людям, что коммунисты, сидящие в Петрограде, отдали этот приказ. Намекните пояснее, что и мы с вами считаем этот приказ преступным, но... вынуждены подчиниться. А с ротой пулеметчиков поговорим отдельно. — Усмехается многозначительно. — Ведь вся рота подобрана из кулаков.

Броневые башни. Крепостные орудия разворачиваются... Залп... Вдали сразу поднялись зловещие столбы дыма.

Расчетные весело, с увлечением стреляют. Они соскучились от безделья.

В башню врывается Федюк. Он возбужден и разъярен. Кричит со слезами в голосе:

— Что делаете, черти?! — Бросается к механизмам. — Не дам стрелять...

На крик Федюка вбегает еще несколько матросов.

— Братцы, кончай огонь, не давай стрелять!

— Ведь по нашим домам бьете!

Люди припадают к смотровым щелям.

Вдали разгораются пожары.

Федюк выскочил из каземата. Сзывает народ:

— Братцы, ко мне!

Отовсюду появляются бойцы. Все охвачены гневом.

— Где комендант?! Сюда его!

— Пусть ответ дает!

— По нашим деревням бьет, сволочь!

Стоит общий крик.

Подбежал Куприянов.

Его увидели. Бросаются на него с кулаками.

— Куда бьем?! Отвечай!

Шум такой, что отдельных слов нельзя разобрать.

Куприянов (кричит надсадно):

— Не я приказал... коммунисты... начальство питерское...

— К чертям! Прекращай огонь! — Федюк снова бросается к батарее.

Толпа устремляется за ним.

На бетонных плитах опустевшего двора сидит Куприянов. В суматохе его сбили с ног. Стирает с лица кровь. Вдруг удовлетворенно засмеялся.

Затемнение.

Берег Финского залива. Сумерки.

Отряд Мартынова приближается к форту «Красная Горка». Земля дрожит от стрельбы тяжелых орудий.

— Стой! «Красная Горка»! — слышен приказ Мартынова.

Машины останавливаются. Матросы, рабочие соскакивают с грузовиков. Начинают строиться.

— Шагом ма-арш!

[1] Окончание. См. «Искусство кино» № 5, 1951 г.

Люди идут не в ногу. Одеты, кто в порыжевшее пальто, подпоясанное солдатским ремнем, а кто и просто в пиджаке. У некоторых винтовки висят на плечах прикладами вверх. Но все воодушевлены решимостью бороться до конца.

Слегка раскачиваясь, морской походкой шагает Шибаев. Он встревожен. Мартынов идет с ним рядом.

Мартынов. Что за черт? Куда с форта бьют?

Шибаев. А вот придем, разберемся. Видно, не зря нас товарищ Сталин послал.

Шибаев немного замедлил шаг, пропуская мимо себя отряд.

В хвосте колонны, с медицинской сумкой через плечо,— Катя. Отряд движется так быстро, что девушке приходится почти бежать...

Катя поравнялась с Шибаевым. Некоторое время оба молча идут рядом. Первым нарушает молчание Шибаев:

— Ну, добилась своего?

— Вот и добилась.

— Будет тяжело, Катя.

— Пусть будет. Где ты, там и я... — Девушка упрямо шагает вперед в своих огромных солдатских сапогах.

Из форта заметили отряд. Выбежало несколько человек, среди них Федюк. Окружают Мартынова.

— Вы из Питера?

— Ошалели? Почему приказали бить по своим? — кричит Федюк неистово.

Шибаев. Кто приказал?

Федюк. Коммунисты! Дом мой сожгли! Будь они прокляты, питерские.

Мартынов. Ты полегче насчет питерских. Говори толком, что случилось?

Федюк. Был приказ из Питера Неклюдову открыть огонь.

Мартынов и Шибаев переглянулись.

Мартынов. Ну-ка, Шибаев, ступай проверь, в чем там дело. А вы, товарищи, провокаторам не верьте. Виновных накажем.

Бежит через двор Куприянов. Врывается в комнату Николая:

— Беда! Пришел отряд из Петрограда... Сейчас начнется следствие. — Осекся, заметив, что, кроме Николая, в комнате находится кто-то. — Простите, не знал, что тут посторонние.

Чувствуется, что тут только что происходил какой-то крупный разговор. Николай говорит натянуто:

— Это мой брат Александр Неклюдов. — К Александру. — Извини, больше не могу с тобой говорить и прошу немедленно покинуть форт... — Куприянову. — Я сейчас приду...

Куприянов (в отчаянии). Неклюдов, ты пойми... надо же искать выход из положения!

Николай (злобно). Скажи им, что стреляли по приказу из Петрограда и ничего больше...

Куприянов убегает.

Разговор братьев возобновляется.

Александр (резко). В последний раз спрашиваю: где отец?

Николай (пожимает плечами). Я уже сто раз тебе говорил: не знаю.

Александр. Вы с Дэксом устроили ему побег за границу?

Николай. Убирайся... немедленно! Убирайся, или я ни за что не отвечаю!

Александр. Не так просто мне было из Петрограда добраться сюда... Я не могу уйти, ничего не узнав. Почему вы с Куприяновым боитесь следствия? Что вы здесь натворили?

Николай не успевает ответить. Появляется Урбанс — высокий угрюмый блондин, говорящий по-русски с сильным латышским акцентом:

— К вам из Петрограда...

Следом за Урбансом входит Шибаев:

— Уполномоченный Особого отдела Балтфлота. Кто приказал стрелять по женщинам и детям?

Неклюдов (пожимает плечами). Действовал по приказу командования.

Шибаев. А вот мы проверим по приказу какого командования. (Берет трубку.) Служба, соедините меня с первым отделом Балтфлота. (Подозрительно посмотрел на Александра). Кто такой? По какому делу находитесь на форту?

Александр. По личному.

Шибаев. Проверим. (Дует в трубку.) Служба, дай первый отдел... Пошевеливайся, браток...

Николай Неклюдов на мгновение теряется. Но сразу овладевает собой. Незаметно делает знак Урбансу. Повелительно говорит Шибаеву:

— Положи трубку!

Взгляд Шибаева. Он все понял:

— А, вот ты какой. — Держит трубку, ожидая соединения.

В то же мгновение Урбанс наваливается на Шибаева.

Ворвались еще несколько ингерманландцев. Смяли Шибаева. Тащат за дверь.

Александр потрясенно глядит на Николая:

— Вы банда преступников!

Урбанс снова появился в дверях. Он тяжело переводит дыхание. Один глаз подбит, гимнастерка разорвана. За ним Куприянов и другие. Николай:

— Нельзя терять ни минуты. Немедленно надо арестовать отряд и всех коммунистов форта. (Посмотрел на Александра.) Взять и этого...

Затемнение.

Форт. Поздний вечер. Глубокие черные тени залегли за углами зданий.

Мелькнула одна фигура, затем другая.

Тихий свист.

Фигура часового у казармы маячит на фоне неба. К нему подкрадываются сзади. Удар.

Глухой стон. Рота кулаков-пулеметчиков под командой Николая Неклюдова бесшумно оцепляет казарму.

Помещение казармы.

Большинство людей из отряда Мартынова спит. За столом у коптилки Мартынов, Катя и человек двадцать матросов.

Катя (обеспокоенно). Странно, что так долго нет Шибаева.

Мартынов. Надо пойти к коменданту. Он там.

В дверь врываются неклюдовцы. Кто-то задул коптилку.

Слышен голос Мартынова: К оружию!

Голос Кати: Измена!

Тишина сменяется криками, проклятьями, стонами и отдельными выстрелами.

Со звоном вылетает оконное стекло. Мартынов пытается вылезти наружу. На него навалилось сразу человек десять. Одолели.

Затемнение.

Возбужденные, опьяненные легкой победой Николай Неклюдов и Куприянов в радиобудке.

Куприянов толкает радиста к аппаратам:

— А ну, живо, давай связь с англичанами, они в Биорке...

Радист начинает выстукивать позывные.

Неклюдов диктует:

— Адмиралу Коуэну... Форт «Красная Горка» восстал против власти Советов... Коммунисты арестованы. Путь на Петроград открыт. Распоряжения союзного командования выполняются. Комендант форта поручик Неклюдов.

Куприянов восхищен стремительным разворотом событий:

— Еще денечка два-три, и мы в Петрограде... На каждом фонаре по коммунисту. А кто помог? Доблестные офицеры: Неклюдов и Куприянов...

Радист. Передано.

Неклюдов. Повторите радиограмму Родзянко.

Радист начинает выстукивать.

Затемнение.

Командный пункт генерала Родзянко на окраине захваченного им селения.

Слышно, как где-то бьет батарея.

На заднем плане пылают подожженные дома. Видно, как на фоне пожара бежит Зейдлиц. Он размахивает какой-то бумажкой. Подбежал к каменному дому, охраняемому часовыми.

В черкесках с нарукавными черными нашивками, с шашками наголо часовые расступаются перед Зейдлицом.

Большая комната, ковры, старинное оружие, портреты. На столе разложена карта. За столом генерал Родзянко, у дверей два конвоира.

Вбегает Зейдлиц:

— Ваше превосходительство! Победа! Вот радиограмма. «Красная Горка» восстала и примкнула к нам!

— Дайте! — Родзянко вырывает бумагу из рук Зейдлица. Читает. — Это Неклюдов. Герой!

— Орден святого Георгия Неклюдову! — Зейдлиц все еще не отдышался.

Родзянко задумывается:

— Неклюдов поручик? Произвести в полковники... Человек открыл ворота Петербурга. Сейчас же сообщите Кронштадту: «Наша армия на пороге Петрограда. За нами идет британская эскадра с десантом. «Красная Горка» с нами. Не губите своих жизней и приготовьтесь к сдаче». Поймут?

— Поймут, ваше превосходительство!

— Немедленно двинуть наши авангарды на соединение с «Красной Горкой». Пошлите полк ингерманландцев.

— По долгу службы должен предупредить, что части могут попасть под губительный огонь Красного Балтфлота.

— Красного флота не существует! Зиновьев парализовал его. Зейдлиц, приводите мой план в исполнение. План одобрен Черчиллем. Заготовьте приказ по Петрограду, то есть по Петербургу, номер первый. — Начинает диктовать.— Приказывается. Каждый должен немедленно заявить коменданту о всяком известном ему коммунисте, комиссаре. За неисполнение — казнь через повешение.

— Так, — начальник штаба быстро дописывает фразу:— ...через повешение... Готово, ваше превосходительство.

— Движение по улицам разрешается до...

— До пяти часов, ваше превосходительство?

— До пяти. За неисполнение — казнь через повешение.

— Я добавил бы, так сказать, несколько бодрых перспектив для населения...

— Гм... пожалуй. — Родзянко на мгновение задумывается, затем продолжает. — Восстанавливается частная торговля всеми продуктами.

— Откроются пассажи, Елисеев, Буре... Как приятно звучат эти слова... Кого прикажете назначить губернатором Петербурга?

— М-да, это вопрос. — Родзянко почесывает переносицу. — Здесь нужен человек, способный железной рукой вырвать остатки крамолы, но, с другой стороны, надо соблюдать приличия. Союзники к этому чертовски чувствительны.

— Разрешите предложить, ваше превосходительство: Александр Иванович Неклюдов. Имеет личные связи в Лондоне.

Родзянко оттопыривает губы:

— А!.. Отец нашего героя Неклюдова? Старик глуповат, но с большевиками миндальничать не станет, на это ума хватит. Попросите его сюда.

Затемнение.

Родзянко и генерал Неклюдов.

Родзянко. Очень рад сообщить вам, генерал, что вы назначены губернатором города Петербурга.

Неклюдов (взволнованно). Рад служить отечеству.

Родзянко (продолжает внушительно). Мне незачем объяснять вам, генерал, что крамольников надо вешать.

Неклюдов (поглаживая седые усы). Повешенный революционер... гм... всегда гораздо спокойнее неповешенного...

Родзянко одобрительно усмехается.

Доносятся звуки гвардейского императорского марша. Родзянко прислушивается. Он очень доволен:

— Они меня поняли, музыканты! Да, да, наступать! Полковника Вадбольского ко мне.

Конвойные выбегают.

Полковник Вадбольский, рослый строевик, входит:

— По вашему вызову явился, ваше превосходительство.

Родзянко. Отправитесь в Петербург. Свяжитесь с «Национальным центром» через мадам Буткевич... Приказываю, чтобы кадры в Петербурге были приведены в боевую готовность. Момент выступления сообщим.

— Слушаю, ваше превосходительство!

— Особое внимание захвату ЧК, вокзалов, телеграфа, телефона. С богом.

Рукопожатие и троекратный поцелуй. Вадбольский выходит.

Родзянко мечтательно:

— А хорошо звучит: «Пал Петербург. В столицу России вступили части генерала Родзянко»...

Слышны звуки оркестра.

Родзянко Зейдлицу:

— Дайте поздравительную телеграмму Неклюдову.

Генерал Неклюдов:

— Напишите привет и от меня.

Вытеснение.

В кабинет Николая Неклюдова на форту «Красная Горка» входит вестовой:

— Ваше благородие. Вам телеграмма от командующего.

Неклюдов прочитал телеграмму, иронически улыбнулся. Выглянул в окно.

Мимо окна ведут группу арестованных.

Ингерманландцы под командой Куприянова подводят арестованных к высокой кирпичной стене. Останавливаются. На первом плане Шибаев — тяжелый, широкоплечий, дерзко ухмыляющийся. Неподалеку Катя.

Шибаев в упор, с ненавистью глядит на Куприянова.

Куприянов командует:

— Комиссары, вперед!

В толпе кто-то крикнул:

— Нет здесь комиссаров! — И сразу смолк под свирепым быстрым взглядом Шибаева.

— Здесь все коммунисты, а коммунист — это самый честный, самый смелый... — Шибаев говорит ни к кому в отдельности не обращаясь. Затем с презрением смотрит на Куприянова. — Тебе, гадина, этого не понять...

Куприянов сквозь зубы:

— Ну, с этим у нас разговор короток... Взять!

Ингерманландцы набрасывают веревку на Шибаева. Скрутили.

Катя со стоном бросилась к Шибаеву.

Шибаев отчаянным шепотом:

— Назад!

Несколько рук оттащили сопротивляющуюся Катю. Скрыли ее в толпе, и все, как один человек, двинулись вперед.

— Чего там толковать?

— Все здесь равны...

— Все... все...

Толпа надвигается прямо на штыки.

Куприянов с издевкой:

— Заторопились... поспеете. Будет и ваша очередь!

Ингерманландцы защелкали затворами. Шибаева оттаскивают в сторону. Подводят к стене новую группу арестованных, среди них Александр и Мартынов. Ингерманландцы ставят Александра рядом с Шибаевым. Слышны крики:

— Становись! Ну!..

Шибаев удивленно глядит на Александра:

— Брат Неклюдова?

— У меня больше нет брата.

Хмурое лицо Шибаева на мгновение светлеет.

— Что ж не сказал сразу? Свой, значит? Коммунист?

— Беспартийный русский интеллигент. — Это сказано с ноткой горечи и насмешки над собой.

Приближается группа офицеров.

Александр, подняв голову, оказывается лицом к лицу с Николаем. Взгляды братьев встретились.

Левый глаз Николая задергался:

— Ну, одумался?

Александр с презрением:

— Перебежчик, предатель России, дезертир, продался иностранцам...

Николай:

— Молчать! Либо службой вымолишь себе у нас прощение, либо... (Красноречивый жест «будешь повешен».)

— Никаких «либо». Слышишь ты, подлец! — Александр дает Николаю пощечину.

У Шибаева блеснули глаза:

— Правильно! Жаль, у меня руки связаны. А Питера вам не видать, как ушей своих!

Николай хватается за пистолет. Александр насмешливо глядит на него.

Николай не выдержал этого взгляда, опускает револьвер, кричит истерически:

— Повесить его рядом с этим бандитом.

Шибаев Александру тихо:

— Прости, товарищ, что плохо о тебе думал...

Ингерманландцы хватают Шибаева и Александра и ведут в сторону. Арестованные, смело подняв головы, поют: «Вы жертвою пали...»

Шибаев кричит:

— Прощайте, товарищи, Катя! Держитесь родные!

Мартынов с отчаянием последний раз обернулся к Шибаеву:

— Эх, говорил нам Сталин: одним глазом спи, а другим стереги.

По самому краю кручи, над морем, четыре солдата во главе с Урбансом ведут Шибаева и Александра.

Над спокойным морем торжественная тишина белой ночи.

На ходу Александр шепчет Шибаеву:

— Запомните, среди вас ходит шпион, какой-то Дэкс. Мятеж — дело его рук. Бегите, спасайтесь, вы нужнее меня... я задержу солдат.

Внезапно он дергает за узел веревки, связывающей руки Шибаева. Отчаянным рывком Шибаев освобождает руки и сбивает с ног ближайшего к нему солдата. Начинается отчаянная драка.

Александр кричит:

— Беги, беги!..

В суматохе драки Шибаев выскользнул, рванулся с кручи вниз, пропал в еловой чаще. Один из солдат шлет вдогонку Шибаеву пулю за пулей. И мы не знаем, убит матрос, жив ли...

Александр вырвался, бросается на стреляющего, толкает его. Другой солдат вонзает штык в спину Александра...

Затемнение.

Мятежники во главе с Урбансом возвращаются в крепость.

Луч восходящего солнца осветил красный флаг над фортом. Налетел порыв ветра. Флаг затрепетал.

Неклюдов увидел флаг:

— Спустить немедленно!

Один из солдат бросился выполнять поручение.

Неклюдов нетерпеливо:

— Скорей!

Не выдержал, достал пистолет. Стреляет по флагу, пуля перебивает флагшток, красный флаг стремительно падает вниз.

Неклюдов:

— Открыть огонь по Ораниенбауму!

Затемнение.

Ораниенбаум. Пристань. Портовая железнодорожная ветка. Несмотря на артиллерийский обстрел работа не прекращается. По шлюпочному каналу проходит баржа с отрядами морской пехоты. Маневрируют паровозы. Звуки сирены, гудки, лязг буферов и сцеплений. Где-то рядом рвутся снаряды.

Небольшая дача у шлюпочного канала. Здесь происходит историческое совещание.

Рослый, флегматичный матрос-украинец стоит на часах около дачи. На штык винтовки нанизаны пропуска. Рядом с ним другой матрос — маленький, черноглазый, верткий, полная противоположность медлительному украинцу.

Вой снаряда. Черноглазый бросается на землю, кричит:

— Ложись, убьет!..

Близкий разрыв осыпает землей обоих часовых. С визгом пролетают осколки.

Черноглазый ворча поднимается, становится на свой пост у дверей:

— Выдумали заседание под огнем устраивать. Дался им Ораниенбаум. Не нашли лучше места...

Украинец невозмутимо:

— От цэ чудаки, батьки-командиры, тебя не спросили, де им заседати.

Черноглазый примирительно:

— Я не о себе. Я за них переживаю. Понимать надо.

Вытеснение.

Большая комната. Здесь собрались командиры Красного Балтфлота.

Входит Сталин. Все встают. Сталин жестом приглашает собравшихся сесть.

— Объявляю совещание открытым, — говорит Сталин, занимая место во главе стола, и сразу приступает к делу: — С помощью агентуры в нашем тылу противнику удалось поднять мятеж на форту «Красная Горка». Нет сомнения, что этот мятеж — главная ставка врага. Наша задача, не давая противнику опомниться, как можно скорее вернуть «Красную Горку». Прошу товарищей высказываться о состоянии частей. Говорите откровеннее и короче.

Воронов. Что ж, командиры морских отрядов, вам начинать.

Молодой моряк вскакивает, едва дождавшись знака. Говорит горячо:

— Второй экспедиционный морской отряд считает: брать мятежников цап-царап за горло и на дно. Моряки были борцами за власть крестьян и рабочих и останутся. Ждем только приказа... Смерть капиталу, да здравствует Советская власть!

Внезапный грохот. В окно видно, как разрыв тяжелого снаряда поднял фонтан земли, дыма и пламени. Задребезжали стекла. Невольное движение в зале.

Воронов (спокойно). Направление с «Красной Горки».

Сталин. Будем продолжать.

Встает командир Севастьянов:

— Я с эсминца «Гавриил». «Гавриил» к выходу в море готов!

Снова грохот, но уже глуше. Чья-то реплика:

— В сторону вокзала бьют.

Поднимается еще командир:

— Линкор «Андрей Первозванный» в полной боевой готовности. Надо разгромить «Красную Горку» так, чтобы была не горка, а блин.

Снова разрыв.

Воронов. Да, по вокзалу.

Встает командир подводной лодки «Пантера»:

— Дивизион подводных лодок в полной боевой готовности.

Седоусый командир:

— Я командир «Петропавловска». Флот существует для боя... В этом смысл нашей службы и жизни. Я кончил.

Встают командир за командиром.

— Первый стрелковый полк к бою готов.

— Бронемашины к бою изготовлены. Горючее на неделю операции получено.

Воронов. Ты что, неделю возиться хочешь?

Командир. Нет, я хочу гнать беляков до эстонской границы.

Сталин. Правильный ответ. Кто еще?

Старый матрос Болдырев поднимается с места:

— Общее мнение нашего Первого экспедиционного отряда такое: разобьем мятежников и вообще врагов и капиталистов, как в песне.

Сталин. Что значит, «как в песне»?

Болдырев. «До основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим, — кто был ничем, тот станет всем». Я кончил.

Сталин улыбнулся.

— Летчики!

Представитель летчиков докладывает:

— Летчики Первого и Второго дивизионов ждут боевого приказа!

Сталин. Итак, осталось выслушать начальника Кронштадтской артиллерии и начальника штаба Кронштадтской базы. (К Воронову.) Затем — вы.

Буткевич поднимается.

Сталин. Вы докладывали, что на «Красную Горку» можно вполне положиться.

Буткевич (разводит руками). Признаков, наводящих на подозрение, не наблюдалось.

Сталин. Чем сейчас можете реально помочь?

Буткевич (разводит руками). Форты Кронштадта не рассчитаны на обстрел «Красной Горки»...

Сталин. Значит, ничем не можете помочь? Послушаем начальника Кронштадтской базы.

Встает Рыбалтовский:

— Научные положения, утвердившиеся во всех флотах мира, в первую очередь в британском флоте, подчеркиваю это, осуждают атаку приморских крепостей флотом. Я считаю, что предложение о посылке линейных кораблей с научной точки зрения неприемлемо.

Сталин (спокойно). Достаточно. Слово имеет член Реввоенсовета Балтфлота Воронов.

Воронов. Я коротко. Целиком поддерживаю товарищей с кораблей.

Сталин. Все высказались? Заключаю. Нам тут якобы в научной форме пытались привить теоретические положения, основанные на опыте иностранных флотов. А полезнее было бы вспомнить, как корабли России обрушивались на крепости и одерживали победу. Высказанные здесь академические взгляды не могут быть приняты. Отрадно было слышать выступления людей дела, для которых честь и достоинство России стоят выше сомнительных английских «теорий». Заключаю. Исходя из реальной обстановки, мы принимаем план комбинированного стремительного удара по противнику с моря, с суши и с воздуха. Главный удар нанести с моря, используя артиллерию линейных кораблей.

Кто-то крикнул:

— Правильно!

Сталин. «Красную Горку» мы должны вернуть как можно скорее, наши силы для этого вполне достаточны. Сейчас нам нужны мужество и героизм. Полагаю, что моряки Балтфлота обладают и тем и другим.

Все поднимаются и поют Интернационал.

Наплыв.

Ночь. Огромный простор залива. Штиль. Тарахтя мотором, протягивая за собой, как усы, две масленисто мерцающие волны, идет дозорный катерок.

Рядом с рулевым старшина. Раздается голос сигнальщика:

— Справа по борту плавучий предмет.

Старшина вскидывает бинокль:

— Человек в море!

Совершенно обессиливший плывет Шибаев. Он почти теряет сознание. Волна перекатывается через его голову. Где-то рядом тарахтит мотор. Шибаев выбился из сил, скрывается под водой, и в этот же момент сильная рука матроса с подоспевшего катера подхватывает его.

Несколько матросов втаскивают полуголого Шибаева на палубу катера. Спасший Шибаева матрос, задыхаясь, говорит:

— Я его, понимаешь, беру. А он, понимаешь, отбрыкивается.

У рубки перед Шибаевым стоит старшина. Рядом со старшиной вооруженный матрос. Шибаев и старшина подозрительно разглядывают друг друга.

Старшина строго:

— Кто такой?

Шибаев уклончиво:

— Балтийский моряк!

— Это мы и без тебя видим. — Старшина начинает сердиться. — Документы!

Шибаев опускает глаза на свои босые ноги, мокрые брюки. Дерзко:

— Дома забыл. Пошел, понимаешь, купаться, а документы на кушетке... А вы сами-то кто такие?

Моряки переглянулись.

Матрос, спасший Шибаева:

— Да что с ним толковать. Доставим в Особый отдел, там живо разберутся, что за птица!

Шибаев сразу просветлел.

— В Особый отдел?.. К Шибаеву?

— Нет, ты гляди, каков гад! Все фамилии знает.

Шибаев смеясь:

— Не надо к Шибаеву. Везите прямо в Реввоенсовет, к Воронову.

Вытеснение.

Вагон Сталина. Шибаев и Воронов у Сталина. Секретарь подает Шибаеву стакан горячего чаю. Шибаев отстраняет чай, продолжает отрывисто:

— Мятеж организован по заданию англичан... Среди нас ходит шпион по фамилии Дэкс... Ух, добраться бы до этого гада... — Пауза. — Товарищ Сталин, там наши люди пропадают. Надо сейчас же штурмовать «Красную Горку»...

— Все будет в свое время. Вы понимаете, что произошло на «Красной Горке»?

Шибаев утвердительно наклоняет голову.

Сталин. Мы не можем допустить, чтобы враг продолжал орудовать в нашем тылу. Надо расчистить Петроград.

— Какие будут распоряжения, товарищ Сталин? — вытянувшись, спрашивает Шибаев.

Сталин. Обыскать буржуазные кварталы от подвалов до чердаков, не исключая посольств. Электростанции дадут ток на время обыска.

Сталин взглянул на Шибаева. Он понимает, что матрос готов сейчас на любые подвиги. Молча пожимает ему руку.

Затемнение.

Белая ночь над Петроградом. На пустынных площадях гулко раздаются шаги. Идут вооруженные отряды рабочих.

Проехал грузовик, ощетинившийся штыками, и скрылся за поворотом. За ним другой.

На перекрестке двух улиц отряд делится на два потока. Группа рабочих во главе с Шибаевым проходит мимо роскошного особняка. У дверей иностранный герб на щите.

Шибаев останавливается:

— Стоп! Подходящий домишко. — Обращается к одному из рабочих: — Петров, займешься дипломатами.

Петров (очень довольный). Есть заняться дипломатами.

Шибаев (внушительно). Да гляди, чтобы поделикатнее, все-таки Европа.

Петров (подмигнув понимающе). Насчет тонкости обхождения, товарищ командир, не беспокойся. Комар носу не подточит.

Отряд Шибаева идет дальше.

Наплыв.

Шибаев со своими людьми останавливается подле подъезда большого дома в центре города.

Из окна доносятся бравурные звуки рояля.

Гостиная мадам Буткевич. Вечер. Горят керосиновые лампы и свечи. Комната полна гостей. Это по преимуществу бывшие офицеры царской армии в гимнастерках и кителях без погон; есть и штатские в сюртуках, с императорскими университетскими значками, несколько старичков и дам.

«Гости» чинно расселись по стульям вдоль стен. Атмосфера пронизана гнетущим чувством тревоги и настороженности.

Мадам Буткевич, одетая в длинное вечернее платье, завитая и подкрашенная, переходя от окна к окну, методично проверяет, хорошо ли задвинуты портьеры на окнах.

Все следят за ней в напряженном молчании.

Мадам Буткевич тщательно задергивает тяжелые портьеры на дверях, предварительно убедившись, что в коридоре никого нет.

Вадбольский выходит на середину комнаты, чем-то неуловимо напоминая певца, который собрался выступать, но не уверен в своем голосе:

— Генерал Родзянко сердечно приветствует деятелей и господ офицеров петербургского «Центра». Генерал надеется на личную встречу в самые ближайшие дни.

Общий одобрительный шепот. «Гости» многозначительно переглядываются.

Вадбольский продолжает увереннее:

— Господ офицеров надлежит начать стягивать в отряды завтра с утра. Кто представляет железнодорожную группу?

Поднимается один из присутствующих, блондин с длинным лошадиным лицом и белесыми водянистыми глазами:

— Полковник Остен-Сакен.

Вадбольский. Отлично. В вашу задачу входит занятие вокзалов и взрыв мостов. Петербург должен быть отрезан от Москвы.

Остен-Сакен. Я благодарю за доверие. (Садится).

Вадбольский. Кто руководит силами в центре города?

Фитингоф. Капитан первого ранга барон Фитингоф. К захвату Зимнего дворца готов.

Вадбольский. Зимний дворец, барон, потом, потом... Гораздо полезнее устремить внимание на ЧК. Надо захватить весь аппарат, дела и архивы.

Фитингоф. Понимаю, господин полковник.

Вадбольский. Списки коммунистов заготовлены... Действовать рекомендую решительно!

Вадбольский не договаривает, как следует поступать с лицами, внесенными в списки. Его жест красноречивее слов.

Какой-то старичок шумно восхищается:

— Слава, тебе господи! Дождались... (Мадам Буткевич подает старичку бокал вина.) Был в России законный царь, государь император, и да будет вновь! Вот-с... Ура!..

Он кричит один. Кто-то опасливо подхватывает. Получается недружно и неловко.

Толстый господин с университетским значком в петлице сюртука демонстративно отворачивается.

Затемнение.

По лестнице поднимается Шибаев со своими людьми. С ними перепуганный управдом. Шибаев останавливается подле двери:

— Здесь. — Смотрит на свои часы, затем на висящую над лестничной клеткой медленно разгорающуюся электролампочку. — Порядок, ток уже дают.

Затемнение.

Снова квартира Буткевич.

Вадбольский. Итак, завтра на рассвете сокрушительный удар по ЧК!

Неожиданно ярко вспыхивает электричество.

Резкий и громкий стук в дверь.

Все испуганно замерли с бокалами в руках.

Мадам Буткевич (сохраняя полное самообладание). Спокойствие, господа, мы справляем мой день рождения.

Мадам садится за рояль и начинает играть вальс. Пары понеслись по паркету. Вальс, кажется, захватил всех, но глаза танцующих устремлены на дверь.

Стук.

Испуг и напряжение нарастают. Пары замирают в страхе.

Мадам Буткевич (продолжая играть). Да танцуйте же, танцуйте, ради бога!

Люди пытаются танцевать и улыбаться, но это им плохо удается.

Входит управдом в пальто, накинутом прямо на нижнее белье:

— Ольга Симеоновна, извините и не волнуйтесь, голубушка... не волнуйтесь. Там ЧК с ордером. Все в исправности, ордер предъявили, не волнуйтесь...

«Гости» оторопело глядят на управдома. В дверях появляется Шибаев, с ним вооруженные люди. Быстро и четко занимают выходы в другие комнаты.

Шибаев. Прошу оставаться на местах. Кто ответственный съемщик? (Ему молча показывают на мадам Буткевич.) Вручаю ордер. Внимание. Сообщаю особо — бегство не выйдет. Облавы идут по всему городу. (Неторопливо задувает ненужные свечи и лампы.) Причины данного сборища, гражданка?

Мадам Буткевич. Мой день рождения...

Шибаев. Прошу документы. (Берет паспорт, внимательно разглядывает.) Тут помечено — родились в декабре... Виноват, оглашать год рождения не буду, поскольку деликатный дамский вопрос. Не получается день рождения, гражданка.

Мадам Буткевич (нисколько не теряясь). Я хотела сказать — день именин...

Шибаев. Есть... минутку. (Подходит к телефону.) Справочная... Дайте мне кого-либо из настоятелей церкви... Говорят из ЧК... Ага, спасибо... А 1-58-28... Отца Богоявленского, по служебному делу... Разбудите...

Входит один из отрядников с охапкой винтовок:

— Вот обнаружили в чулане.

Шибаев (прикрывая рукой трубку телефона). Как это понять, гражданка Буткевич?

Мадам Буткевич (невозмутимо). Не знаю... охотничьи. Я совершенно не разбираюсь в этих, ну как их... во всех этих двустволках.

Шибаев. Смазанная двустволочка... бить по бекасам. (Усмехается, снова говорит в трубку.) Да, да... слушаю. Отец Богоявленский?.. Извините, в поздний час беспокою... Нужно узнать день святой Ольги... Ольга празднуется 11 июня старого стиля? Спасибо, товарищ батюшка. А другой святой Ольги, резервной, скажем, на другой день нет? (К Буткевич.) Не получается и именин, гражданка Буткевич.

Мадам Буткевич (с достоинством). Во всяком случае, я их праздную.

Шибаев (пожав плечами, обращается к собранию). Прошу предъявить документы.

Первым подходит Вадбольский.

Шибаев (берет его документы, читает). Андрей Севастьянович Коротков, заготовитель... Отлично. Повернитесь. (Нащупывает в заднем кармане Вадбольского револьвер.) Так, машинка для стрижки овец... Шерсть заготавливаем. Внимание. Всем, имеющим оружие, сдать немедленно или уложу на месте!

Общее оцепенение. Потом подходят еще четверо и кладут на стол оружие.

Шибаев. Тоже заготовители? (К Вадбольскому.) Присядьте там и ждите. Следующий. (Берет документы Фитингофа.) Иноземцев, инвалид. (Поднял глаза, удивлен.) Барон Фитингоф! А мы-то искали, а мы-то беспокоились... (К своим.) Командир нашего корабля. Спускал шкуры, не милуя... Так... Присядьте, барон.

Тщательный обыск в квартире продолжается. Входят два отрядника. Несут Шибаеву папку.

— Тут списки какие-то...

Шибаев (к Буткевич). Это что?

Мадам Буткевич. Служебная работа. Взяла на дом печатать. Я работаю в Смольном.

Шибаев. Понятно. (Неторопливо перелистывает отпечатанные на машинке списки.) Списки городской партийной организации Петрограда. Сугубо секретный материал. Вам дали перепечатать на дом? Так не бывает...

Стук в передней. Мадам Буткевич делает невольное движение к двери.

Шибаев (преграждая ей путь). Не беспокойтесь, отопрут.

В комнату входит Дэкс. Одет в форму моряка. Мгновение он осматривается и сразу понимает все. Начинает пятиться к двери.

— Вроде не туда попал...

— Погоди. А ты кто такой?

— Военный моряк Урванцев из транспортного отдела Главного военного порта. Мне, понимаешь, нужна квартира начальника артиллерии Буткевича. Пакет для него.

— Это его квартира и есть. — Шибаев говорит строго.— Документы.

— Мандат, — в тон Шибаеву, требовательно говорит Дэкс.

Мадам Буткевич вся сжалась в нервный комок. Пальцы судорожно дергаются. Но никто на нее не смотрит. Усилием воли овладела собой.

Шибаев (разглядывая Дэкса):

— Вот ты какой...

— Такой... Не люблю, когда свои наскакивают. — Возвращает мандат. — Теперь прочти мое.

Шибаев внимательно проверяет удостоверение Дэкса:

— Кто у вас там комиссар?

— Петрухин.

Шибаев идет к телефону, берет трубку:

— Служба. Дайте Главный военный порт. Петрухина... Ты посылал человека с пакетом на квартиру начальника артиллерии? Из Особого отдела спрашивают...— К Дэксу.— Дай пакет. — Пробегает. — С кем посылал? Давно знаешь его? Ну? Свой в доску? Партийный?

— Сочувствующий. — Дэкс спокойно уселся в кресле Закуривает.

Шибаев вешает трубку:

— Браток, действительно, вроде я напрасно наскочил.

— О чем забота, — любезно отвечает Дэкс.

Искра радости в глазах мадам Буткевич.

Шибаев продолжает допрос:

— Балтиец?

— С 1914 года.

— Кто Вторым Балтийским командовал?

— Господи, да кто же собаку Гирса не знает!

Шибаев постепенно все больше успокаивается:

— А кто в Кронштадте главным командиром до февраля был?

— Старушек лотошниц спроси, и те ответят. Вирен был. Порвали его в феврале.

— А кто...

Дэкс (вставая). Слушай, уполномоченный, надоел ты мне и твои приставания. Поди сюда. Прочитай. (Протягивает еще один документ. Шибаев читает, несколько меняясь в лице.) Понял? Не один ты работаешь. Наведи справочку: Смольный коммутатор, дайте первый. Позвони, браток, тебе объяснят, кто Урванцев, откуда и почему... А с тебя мандата хватит... (Протягивает руку.) Держи пять. (Шибаев не замечает протянутой руки.) Ну, пока... (Поглядел на арестованных.) Прямо именины!.. Я пошел! Заглядывай, уполномоченный. Ты, видно, парень дельный, толковый.

Выходит. Все молча глядят ему вслед.

Шибаев (к мадам Буткевич). Вы знаете этого матроса?

— Понятия не имею... а может, когда и заходил с пакетом.

Шибаев (своим). Продолжаем.

Вытеснение.

Двор посольства. Идет обыск. Человек в элегантной пижаме загораживает своим телом вход в сарайчик. Говорит с сильным иностранным акцентом:

— Здесь есть... старый вещи.

Начальник группы. А ну, Лавров.

Лавров, деликатно отстраняя иностранца, входит в сарайчик. За ним идут несколько рабочих.

Лавров и рабочие выносят из сарая пустые ящики из-под вина, детскую коляску с порванным верхом. Затем матрац. Снова скрываются за дверью.

Иностранец (нервно). Зачем беспокойство...

Появляется Лавров с товарищами. С большим трудом они катят... полевое орудие.

Иностранец. Не понимаю... что есть такое...

Начальник группы (невозмутимо и любезно). Обыкновенное полевое орудие. (К Лаврову, деловито.) Снаряды имеются?

Лавров. А то как же, три ящика.

Начальник группы (иностранцу). Прошу извинения. Пушечку и вас придется изъять.

Иностранец растерянно молчит.

Вытеснение.

Гостиная мадам Буткевич. В гостиной навалено много оружия. В воздухе носится пух.

Шибаев (взял трубку). Чека... дайте 129... Говорю я, Шибаев. Докладываю: операцию заканчиваю. Да, задержал. Есть кое-что и по этой части. Существенное.

Затемнение.

Ораниенбаум. Шоссе. Выстроившись, стоят береговые отряды моряков, рабочие отряды. Тишина. Сталин и Воронов обходят отряды, как на параде. На первом плане стоит молодой моряк с вихрастым чубом. Он говорит своему соседу:

— Ох, терпения нет... Почему не стреляет эта стерва?

Сталин подходит к нему. Услышал, спрашивает с едва приметной улыбкой:

— Какая?

Молодой матрос (смутившись). Корабельная... Ну, артиллерия...

Сталин подходит к полевому телефону, поднял трубку:

— Пора!

В этом же ритме, словно подхватывая движение, начинают подниматься тяжелые снаряды из недр корабля к орудийным башням.

Поднимаются стволы корабельных орудий.

Загрохотали якорные цепи.

Бегут к бронепоезду бойцы. Вскакивают на площадку.

Качнулись рычаги паровоза.

Белозубый веселый парнишка дослал патрон в ствол винтовки.

Вот заработал один мотор, за ним другой...

Поднявшийся вихрь пыли застилает кадр.

Небо осветилось вспышками. Гул артиллерийских залпов.

Слышна команда:

— Шагом марш!

Идет отряд моряков во главе в Болдыревым.

Идут вооруженные рабочие во главе с Потаповым.

Быстро проходит отряд за отрядом.

Сталин (говорит в трубку телефона). Бейте их так, чтобы поняли, что значит поднимать руку на власть Советов.

Затемнение.

Кабинет Буткевича. Бледный и потный начальник артиллерии сжимает в руках телефонную трубку. Настойчиво и упорно стучит рогулькой. Никто не отвечает. По кабинету нервно шагает Рыбалтовский.

Дверь распахивается и входит Дэкс. Начинает без предисловий:

— В городе обыски и облавы. Арестованы тысячи наших людей. Изъят основной запас оружия.

Буткевич (без сил падая в кресло). Боже!

Дэкс (продолжает жестко). Был обыск в вашей квартире. Арестована ваша жена. Я сам спасся чудом.

Буткевич (со стоном). Оленька... там были документы...

Рыбалтовский (с презрением). Конспиратор!

Буткевич (бросает телефонную трубку). Оленька...

Рыбалтовский (холодно пожимает плечами). Бьют по «Красной Горке». (К Дэксу.) Где британская эскадра? Они гнусно подводят нас... Я ведь послал англичанам карту минных полей.

Дэкс. Я не могу приказывать адмиралу Коуэну. Но «Красную Горку», конечно, нельзя отдавать в руки большевиков.

Рыбалтовский. А что делать?

Дэкс. Надо взорвать форт.

Рыбалтовский. Взорвать, впустив туда коммунистов.

Дэкс. Дайте мне данные о минировании форта.

Буткевич (достает из папки бумаги). Вот копии планов.

Взяв папку, Дэкс выходит.

Буткевич начинает с панической быстротой укладывать в стоящий на столе чемоданчик какие-то вещи и бумаги из письменного стола.

Засунув руки в карман, слегка раскачиваясь на широко расставленных ногах, стоит Рыбалтовский и презрительно наблюдает за Буткевичем.

Дверь с шумом распахивается. Стремительно врывается Шибаев с отрядом; за ним входит Воронов.

— Вы арестованы! Вот ордера! — Шибаев предъявляет ордера Буткевичу и Рыбалтовскому.

Буткевич бросается к Воронову:

— Товарищ член Военного совета, что же это творится?

— Дело «Красной Горки» у вас?

— У меня, у меня... — Буткевич подает папку.

— Тут есть о минировании форта?

— Есть! Есть... — Буткевича бьет озноб. — Могу разъяснить.

— Дайте шинель гражданину Буткевичу.

Тяжело дыша, Буткевич глядит то на Воронова, то на Шибаева. Подходит конвойный, распахнув, подает Буткевичу его офицерскую шинель. Буткевич шарахается в сторону.

— А-а... Саван... Черный саван... Товарищ член Военного совета... Помогите!.. — Валится в ноги Воронову.

Воронов. Поднять.

Конвойный подходит к Буткевичу.

— А-а-а! В тюрьму! Люди русские, спасите! Все расскажу... Все! — Воронов делает конвойным знак помедлить. — Все скажу... Была подпольная организация «Национальный центр».

— Через кого связывался «Центр» с иностранцами?

— Ко мне ходил один человек, Дэкс... С виду простой матрос...

Шибаев (вдруг застонал и закачался). М-м-м... Живьем ушел!

Буткевич. Документы на имя Урванцева... Полчаса назад взял данные о минировании форта.

Шибаев ударил себя кулаком по лбу, сорвался с места, выбежал, хлопнув дверью так, что зазвенели стекла.

Затемнение.

Разводя волну, среди разрывов идут тяжелые корабли и эсминцы Балтфлота: «Петропавловск», «Андрей Первозванный», «Олег», «Всадник», «Гайдамак», «Свобода» и «Уссуриец».

Линкор «Петропавловск» стреляет с хода.

Рвутся тяжелые снаряды во дворе форта.

Артиллерия форта ведет огонь по кораблям, виднеющимся на горизонте.

Около кораблей Балтфлота ложатся разрывы.

На бреющем полете над кораблями проносятся самолеты с красными звездами на крыльях. Они сбрасывают свой бомбовый груз над «Красной Горкой». Дым от пожаров и взрывов окутывает мятежный форт.

Среди обломков и дыма мечутся растерянные люди.

Взлетает на воздух столетняя сосна.

В квартиру Неклюдова врывается обезумевший матрос:

— В первом каземате всех побило...

— А, черт! — Неклюдов глядит на часы, трясет их, прикладывает к уху. — Где же англичане? — Вспомнив, поворачивается к матросу. — Держаться до последнего человека... Должны же, будь они прокляты, наконец, подойти англичане.

Идут на восток корабли эскадры адмирала Коуэна. Развеваются флаги Британского флота.

Окруженный офицерами своего штаба на мостике стоит адмирал Коуэн.

До самого горизонта растянулась колонна английских кораблей.

По берегу Финского залива медленно движется бронепоезд.

С площадки бронепоезда Сталин наблюдает за обстрелом «Красной Горки».

Секретарь подходит к Сталину:

— Товарищ Сталин! Получено донесение: корабли английского флота под флагом адмирала Коуэна двигаются в направлении наших территориальных вод.

Сталин. Значит, в открытую! Ну что же...

Сталин поднимает бинокль. В каше бинокля видны очертания «Красной Горки», пожары, взрывы и дым. Панорама вправо, и в поле зрения линейные корабли, ведущие обстрел.

Сталин опускает бинокль:

— Обстрел «Красной Горки» должен продолжаться... — Обращаясь к секретарю: — Прикажите эсминцам и подводным лодкам прикрыть линкоры и обеспечить бесперебойное выполнение задачи.

— Слушаюсь, товарищ Сталин! — отвечает секретарь и уходит.

Дивизион подводных лодок в надводном положении движется в кильватерной колонне. На передней отчетливо видна надпись славянской вязью: «Пантера».

Идут тральщики, за ними миноносцы «Гавриил» и «Азард».

На ходовом мостике «Гавриила» командир эсминца Севастьянов, комиссар, вахтенный командир и рулевой. Подбегает радист. Севастьянов читает радиограмму, командует:

— Боевая тревога!

Зазвучали колокола громкого боя. Засвистели боцманские дудки. Взвился флаг боевой тревоги. Четко и быстро матросы заняли свои места.

Изменяя строй, пошли на погружение лодки дивизиона.

Скрывается в волнах надпись «Пантера». Лодка ушла под перископ.

Линкоры и эсминцы ведут интенсивный обстрел «Красной Горки».

Рвутся тяжелые снаряды во дворе форта.

Неклюдов истерически кричит что-то радисту, но шум боя не дает нам возможности услышать его слова.

На мостике английского крейсера адмирал Коуэн. Дежурный флаг-офицер докладывает адмиралу:

— Полковник Неклюдов просит помощи, сэр! Флот большевиков ведет интенсивный обстрел форта...

Коуэн изумлен:

— Флот?.. Какой там у них флот?! Пошлите наши легкие силы, прикажите очистить воды залива от большевиков.

— Слушаюсь, сэр!

Вытеснение.

Английский эсминец в сопровождении двух кораблей идет курсом норд-ост. На переднем плане всплывает перископ подводной лодки.

Командир подводной лодки «Пантера» у перископа.

В каше перископа отчетливо видна надпись на борту эсминца: «Виктория».

Командир подводной лодки командует:

— Аппараты... товсь! Пли!!!

Торпеды, вспенивая воду, пошли наперерез английскому эсминцу.

На британском эсминце заметили идущие торпеды. Забегали, заметались в панике люди.

Взрыв и пожар на английском эсминце.

Горящий эсминец разламывается пополам. Перископ подводной лодки скрывается под водой.

Вытеснение.

В кильваторной колонне идут «Гавриил», «Азард». Команды кораблей готовы к бою. Впереди в отдалении тральщики.

Напряженно вглядывается сигнальщик на марсе «Гавриила». Вот что-то заметил, докладывает:

— Справа по носу 15° четыре эсминца противника.

Взвились сигнальные флаги.

Севастьянов на ходовом мостике «Гавриила» смотрит в бинокль.

В каше бинокля видны на горизонте четыре английских эсминца, идущие наперерез. Слышен голос сигнальщика:

— Слева по борту корабли англичан!

Панорама влево, и в поле зрения видны три английских корабля: «Эребус» и два тральщика...

Севастьянов, опуская бинокль, обращается к вахтенному командиру:

— Передайте на «Азард»: атаковать корабли противника, идущие с зюйд-веста. Я, прикрывая тральщики, атакую эсминцы с норд-веста. Тральщикам рубить тралы и отходить.

Изменяют курс эсминцы: «Азард» устремляется влево, «Гавриил» вправо, тральщики разворачиваются на обратный курс. Около тральщиков начинают вздыматься фонтаны воды от разрывов.

Четверка вражеских эсминцев поворачивает «все вдруг» и идет наперерез курса «Гавриила».

Тральщик открывает огонь из кормового орудия.

Стреляют комендоры «Гавриила».

Стреляют из орудий английские моряки на одном из эсминцев.

Прямо по курсу «Гавриила», последовательно приближаясь, разрывается несколько снарядов.

Севастьянов на мостике «Гавриила» командует:

— Стоп! Право на борт!

Эсминец резко меняет курс.

Один за другим несколько разрывов ложатся в стороне от эсминца на линии его прежнего курса.

Севастьянов на мостике:

— Самый полный вперед! Лево на борт!

Эсминец разворачивается и ведет огонь другим бортом.

Маневрируя среди разрывов, «Гавриил» ведет ураганный огонь по четырем вражеским эсминцам.

Около эсминцев противника рвутся снаряды наших кораблей.

Отстреливаясь, отходят тральщики.

Дает залп всем бортом английский эсминец.

Взрыв на нашем тральщике.

На ходовом мостике английские офицеры реагируют на удачный залп своего корабля.

Тральщик тонет.

Вода заливает палубу тральщика, но орудийный расчет ведет огонь, не помышляя о своем спасении. Вода доходит им до колен.

Комендор «Гавриила» наводит орудие.

Выстрел.

Снаряд попадает в английский эсминец. Взрыв.

Взрыв на английском корабле вызвал бурную реакцию на тонущем тральщике.

— Ура! Ура! — кричат матросы.

И из этого «ура» как бы стихийно возникает «Интернационал».

Стоя по пояс в воде, держа над водой снаряды, ведя огонь, матросы тонущего корабля поют «Интернационал».

На мостике британского эсминца английские офицеры наблюдают за гибелью тральщика.

Не прекращая огня и песни, моряки вместе с гибнущим тральщиком уходят под воду.

«Гавриил» стремительно атакует эсминец.

Дает залп всем бортом.

Огромный взрыв на британском корабле.

Взрыв сбрасывает с мостика британских офицеров.

Молодой моряк на «Гаврииле», охваченный возбуждением боя, кричит своему соседу:

— Тут она ему и сказала: за мною, мальчик, не гонись!

Четыре английских эсминца, из которых один горит, разворачиваются и уходят. Дым заволакивает кадр.

Эсминец «Азард» идет полным ходом.

Комендор Богов у дежурного носового орудия внимательно вглядывается в оптический прицел.

В оптический прицел видно море. Слева от курса, вспенивая воду, идут две торпеды. Панорама влево, и в поле зрения прицела появляется всплывающая подводная лодка L-55.

Богов дает выстрел; одновременно слышится голос сигнальщика:

— Слева по борту торпеды и подлодка противника.

Открывают огонь по подводной лодке комендоры «Азарда».

Взрыв на L-55.

Торпеды проходят у самого носа «Азарда», не причиняя ему вреда.

L-55 начинает тонуть, корма с работающими винтами высоко поднимается над водой.

На «Азарде» ликование. Взлетают на воздух бескозырки:

— Ура! Ура! — разносится по кораблю.

Матрос восхищенно орет:

— Лапки вверх!

L-55 скрывается под водой. На поверхности остается огромное масляное пятно.

Вытеснение.

На флагманском крейсере британской эскадры Коуэн. Ему докладывает дежурный офицер:

— Русский флот ведет бой с нашими кораблями. Имеются потери, сэр!

Лицо адмирала остается невозмутимым:

— Каково положение на «Красной Горке»?

Дежурный офицер медлит. Ему не хочется сообщить неприятные известия.

— Положение ухудшилось, сэр! Линейные корабли большевиков продолжают вести огонь по форту. Нам не удалось помешать обстрелу.

Адмирал задумался. Дежурный офицер замер в ожидании решения.

— Прикажите командору Эгару атаковать линкоры большевиков!

— Есть, сэр!

Вытеснение.

Линкоры и эсминцы продолжают обстрел «Красной Горки».

Ведет огонь «Петропавловск». Перекрывая канонаду, нарастает рев авиационных моторов.

Четыре британских гидросамолета идут на большевистские корабли.

На «Петропавловске» заметили воздушного противника. Зенитные орудия открывают огонь по самолетам. Орудия главного калибра продолжают бить по форту.

Стреляют зенитки на «Олеге».

Ведет огонь по самолетам эсминец «Гайдамак».

Стреляют и на «Андрее Первозванном».

Из туманной дымки вырывается шестерка британских торпедных катеров.

Ведут огонь по самолетам с эсминца «Свобода».

Бьют зенитные орудия на «Уссурийце».

Британские торпедные катера дерзко атакуют наши линкоры. Головной катер ведет лично Эгар.

Балтийцы не замечают катеров. Все внимание сосредоточено на самолетах.

Напряженное лицо Эгара. Он жестом командует: «приготовиться!»

Ведет обстрел самолетов эсминец «Всадник».

На мостике «Петропавловска» комиссар линкора — пожилой моряк — вдруг увидел атакующего противника:

— Командиру противоминной артиллерии. Справа по борту торпедные катера... Огонь!

Противоминная артиллерия открывает огонь по катерам.

Один за другим взрываются два торпедных катера. Остальные стремительно движутся среди разрывов.

Стреляет по катерам «Андрей Первозванный».

Ведут огонь по катерам эсминцы «Гайдамак» и «Всадник».

Стреляет «Свобода».

Ураганный огонь противоминной артиллерии всех линкоров и эсминцев.

Взрывается еще один торпедный катер. Три остальных, сбросив торпеды, как попало, круто разворачиваются на обратный курс.

Среди разрывов уходят британские торпедные катера.

Взрывается катер на первом плане. Катер буквально разлетается на куски. Взрыв закрывает кадр.

Адмирал Коуэн с подергивающимся лицом говорит флаг-офицеру:

— Отозвать эсминцы и подлодки. — Адмирал говорит с явным усилием. — Главным силам вернуться в Копенгаген!

Флаг-офицер (поражен). Как, сэр? Отступить?!

Адмирал. Нет, Возвратиться!! Возвратиться в Копенгаген... Я не могу рисковать флотом его величества.

Широкий общий план. Английские корабли меняют строй.

Начинают уходить.

Затемнение.

В полуразрушенной радиорубке Неклюдов и Куприянов. Лежит убитый радист. Куприянов взбешен и находится на грани истерики.

— Англичане струсили! Большевики бьют с кораблей, а нам твердили, что они не смогут выйти в море! — Трясет Неклюдова за плечи. — Твой Дэкс жулик! Я задушу его своими руками.

Неклюдов с такой силой отбрасывает Куприянова, что тот ударяется головой о стену. Оглушенный, валится на стул... Сидит, раскачиваясь.

Страшный взрыв сотрясает все помещение. Куприянов начинает быстро и мелко креститься. Неклюдов глядит на него с презрением. Угрюмо направляется к выходу.

— Куда?

Неклюдов пожимает плечами:

— К Родзянко. Как-нибудь прорвусь.

— Думаешь драпануть? А мы погибай здесь, как крысы?

Куприянов ловит Неклюдова за рукав, но Неклюдов отшвыривает его прочь и выходит.

Вытеснение.

Штаб Родзянко. Нервная, напряженная атмосфера. Мешая всем, без дела слоняется генерал Неклюдов. Гул тяжелой артиллерии.

Связной непрерывно крутит ручку полевого телефона. Безнадежно вызывает:

— Я «сено», я «сено»... «Трава», почему не отвечаешь? «Трава», почему не отвечаешь?

Зейдлиц (докладывает Родзянко). Связь с «Красной Горкой» прервана.

Родзянко остановился. Лихорадочно соображает:

— Что у нас осталось в резерве, Зейдлиц?

— Резервы исчерпаны.

— А, черт!

Генерал Неклюдов (с невозмутимым спокойствием недалекого человека). Да вы не беспокойтесь, голубчик, за «Красную Горку», там мой Николя́. Хе-хе! Герой мальчишка. С ним не пропадете.

Родзянко (жестко). Оставьте меня, ваше превосходительство. Я занят.

Неклюдов, надувшись, отходит.

Вбегает Зейдлиц:

— Командор Эгар прибыл из Биорке от адмирала Коуэна.

Входит Эгар, подтянутый, холодный, спокойный. Начинается обычная церемония приветствий... Вдруг вой самолетов. Сильный взрыв. Совсем рядом со звоном полетели стекла. С потолка посыпалась штукатурка. Все, кроме генерала Неклюдова, бросились на пол. Слышна беспорядочная стрельба.

Испуганный голос Зейдлица:

— Красная авиация!

Новый заход самолетов. Взрыв.

Часть потолка обрушивается, потом наступает относительная тишина.

Генерал Родзянко поднимается с пола, насмешливо глядит на лежащего англичанина:

— Вставайте, командор. Уже утро!

Весь засыпанный известкой Эгар поднимается с пола. Отряхнулся. Обрел утраченное спокойствие.

— Имею честь вручить вам личное письмо Уинстона Черчилля.

Родзянко равнодушным, небрежным жестом берет конверт, не читая передает Зейдлицу:

— У нас говорят: «Дорого яичко к Христову дню». Письмо запоздало.

Дверь отворяется и входит Николай Неклюдов. Мундир разорван. Лицо в крови и грязи. Сразу устремляется к Эгару. Начинает без предисловий:

— Почему ушел английский флот? Мы рассчитывали получить от вас поддержку.

Генерал Неклюдов видит сына, бросается к нему обрадованно:

— Николя́! — Но пораженный жалкой внешностью Николая, останавливается. — В каком виде! Война войной, но нельзя же опускаться, голубчик.

— Оставь меня, папа!

— Где Александр?

— Не знаю. — Николай обращается к Эгару. — Куда удрала эскадра? Нам нужна была помощь флота. Понимаете, нужна была немедленно. А вы бежали!..

Эгар отстраняется:

— Мы ждем инструкций из Лондона...

— Заварили кашу, а сами в кусты! — в бешенстве кричит Николай.

— Господа, господа!.. Ну, ради бога! Зачем же так резко?.. Ты неправ, Николя́. Союзники давали нам деньги... — умоляет генерал Неклюдов.

Николай, не слушая его, в изнеможении прислоняется к стене:

— Благодетели! Шлете нам зубные щетки вместо солдат. А мы, идиоты, верим и ждем.

Эгар брезгливо сторонится от Неклюдова:

— Возьмите себя в руки, вы же джентльмен, офицер.

— Вот именно джентльмен! — Николай захохотал истерически. — К черту. Всю жизнь вранье... «Сэр», «мадам», «месье», и все лезут, кланяются, что-то болтают о цивилизации в Европе, и все врут, врут утомительно, однообразно...

Генерал Неклюдов (в смятении и отчаянии). Перестань! Сию же минуту перестань!

Эгар. Я был в Ютландском бою. Истерики после действия огня линейных кораблей, это типично...

— Правильно! — Николая всего трясет. — Типично! — Странно подергиваясь, с перекошенным от злобы лицом, начинает доставать пистолет из кобуры.

Эгар увидел это движение. Испуганно отшатнулся.

Николай стреляет себе в грудь. Падает.

Старик Неклюдов с воплем бросается к нему:

— Мальчик мой, не смей!

Где-то совсем рядом ожесточенно забил пулемет. Слышны разрывы ручных гранат.

Вбегает Зейдлиц:

— Красные прорвались! — Начинает судорожно собирать штабные бумаги. — Надо немедленно уходить.

Паника охватывает ставку. Все двери распахнуты настежь. Ругань. Какие-то люди тащат телефоны, тюки, катят пулеметы. Летят на сквозняке бумаги...

Родзянко из стенного шкафа достает тяжелый стальной сундучок.

Э г а р (торопит его). Скорей... У меня здесь машина...

Генерал Неклюдов сидит на полу рядом с умирающим Николаем.

Эгар наталкивается на них. Генерал Неклюдов тупо смотрит на него. Вдруг хватает убегающего Эгара за полу френча.

Эгар достал пачку денег:

— Генерал, вам могут понадобиться деньги. — Дает бумажки генералу Неклюдову. Выбегает.

Николай зашевелился, застонал. Генерал тормошит его, сует ему деньги в руки:

— Николя́, голубчик, у нас деньги... смотри, много денег. Сейчас Саша придет, он выручит нас...

Н и к о л а й (открывает глаза). Саша? Он умер... я... его расстрелял... нас обманули, отец... (Умирает.)

Генерал сидит с окаменевшим лицом. Ветер, ворвавшись в разбитые окна, треплет его седые волосы. Разлетаются бумажные деньги.

Затемнение.

Береговой участок фронта. Расположение Первого экспедиционного отряда балтийских моряков. За соснами видно море. Линкоры ведут огонь. Матросы наблюдают за стрельбой линкоров. Залп следует за залпом. Все возбуждены грозным и величественным зрелищем. Каждый залп приветствуют криками:

— Ура! Молодцы!

М а т р о с (с восхищением кричит). Вот это ударили! Бей, «Олег»!

В т о р о й м а т р о с. Дай еще, «Петропавловск»!

Высоко в небо взвилась красная ракета. Командир взмахнул пистолетом:

— Пошли.

Матросские цепи двинулись вперед.

Затемнение.

Минный каземат. У рубильников стоит мрачный, медлительный седоусый минер.

Входит Дэкс. Минер вскочил, но, узнав своего, успокоился:

— Это ты, Урванцев? Ну что?

— Решено взорвать форт, как только ворвутся большевики.

Беззвучно выругавшись, старый минер поник головой.

Дэкс с тревогой наблюдает за ним. Говорит как можно убедительнее:

— Нам все равно терять нечего, пощады не будет. Живыми не дадимся.

М и н е р (угрюмо). Смерти не боюсь. (Показывает на рубильники.) Как войдут, оба рубильника... Верст на тридцать все вокруг полетит.

— Верно, старик! Пойду наверх, взгляну, что там.

С наигранным спокойствием Дэкс выходит за дверь и, прикрыв ее за собой, сразу бросается бежать. Длинный панический пробег по пустынному бетонному коридору.

Добежал до наружной двери. Распахнул. Отпрянул в сторону. В дверях стоит Шибаев.

— Ты?

— Я. — Шибаев говорит спокойно и холодно. — Прошлый раз ты просил заходить, вот я и заглянул. — Неумолимо надвигается на Дэкса.

Дэкс, парализованный страхом, пятится перед ним. Поднял руки. Вспомнил про минера, затрясся:

— Здесь нельзя находиться. Сейчас все взлетит к дьяволу!

Шибаев неумолимо продолжает наступать на Дэкса.

Д э к с (визжит истерически). Я сдаюсь... слышишь, я сдаюсь... только уйдем отсюда... все минировано... старый дурак рванет, как только нас увидит. Бежим... бежим...

Оба приближаются к минному каземату.

Дэкс спиной открывает дверь. Кричит:

— Брызгалов, это я! Урванцев... приказ отменяю... слышишь... отменяю.

Минер все понял. Метнулся к рубильникам.

— За свою шкуру дрожишь! — Схватился за рукоятку.— Еще не брали Брызгалова живьем.

Дэкс сморщился и закрыл глаза, ожидая взрыва. Шибаев стоит спокойно и совершенно неподвижно. Говорит ровным насмешливым голосом:

— Не пугай, старик, пуганые... Со страху сам еще бед наделаешь... Ты с народом советовался? Россия форт создала, труд свой вложила, защиту возвела, а Брызгалов один все на воздух пустить хочет!..

Мучительное колебание охватывает старика:

— От народа я никогда не отказывался... Но как же так, ведь приказ есть...

— Чей приказ? — Шибаев говорит с глубоким убеждением. — Приказ, который дали тебе шпионы, предатели и враги русского народа?

Рука старого минера дрогнула. Опустила рукоять рубильника.

Дэкс облегченно вздыхает. Оцепенение, вызванное пароксизмом страха, прошло, он снова обрел способность действовать. Пользуясь тем, что внимание Шибаева на миг отвлечено, Дэкс молниеносным движением выхватывает пистолет и в упор стреляет в Шибаева.

Шибаев падает. Дэкс бросается к выходу. Бежит по коридору.

Шибаев зашевелился. Стиснул зубы. Неистовым усилием воли приподнялся. Раз за разом стреляет вдогонку убегающему шпиону. Вместе с ним стреляет по Дэксу и старый минер.

Странно взмахнув руками, Дэкс падает.

Затемнение.

Огромное береговое пространство Финского залива.

Белая ночь. Матросы прорываются сквозь проволочные заграждения. Мощное «ура!». Атакующие вплотную подходят к броневому валу «Красной Горки».

Бьют пулеметы белых из щелей. У пулемета Куприянов.

Огонь прижал к земле атакующих. Матросы залегли у самого вала. Огонь не дает поднять головы. Пулеметные очереди взбивают фонтанчики земли. Один из матросов чуть приподнялся.

— Заскучали? До завтра лежать будем?

Д р у г о й м а т р о с (задорно). Чего ж ждать! Ударим, и в дамках...

Поднимается и тут же падает, скошенный пулеметной очередью.

Остальные залегают снова.

Куприянов припал к пулемету. Вода в кожухе кипит.

Затемнение.

Бронепоезд Сталина медленно идет вперед. Орудия направлены на форт.

Сталин около орудийного расчета:

— Друзья! Бейте по форту, надо поддержать наступающих огнем.

Дружно ударили орудия бронепоезда. Прямое попадание снаряда в форт. По круче вниз катятся трупы солдат, разбитые пулеметы, части брони.

Пулеметы белых захлебнулись.

Матросы поднялись, как один. Рванулись к броневому валу, ворвались на форт.

Мощное «ура!».

Двор форта. Бешеная атака морской пехоты.

— Ура!

Мятежники разбиты под жестоким обстрелом. В панике откатываются тылы: обозы, уцелевшие части.

Полный разгром.

Морская пехота заполняет двор.

Молодой моряк сбивает тяжелые замки на железных дверях. Двери распахиваются. Заключенные вырываются на изрытый снарядами, заваленный телами убитых двор, останавливаются, ослепленные светом и свободой. Среди них Катя. Люди бросаются друг к другу.

Красное знамя снова взвивается над фортом.

Потрясенное, мокрое от счастливых слез лицо Кати.

Три матроса выносят из каземата Шибаева. На первом плане Катя. Ее взгляд останавливается на Шибаеве. В первое мгновенье она не узнает его. И вот вздрагивает, в порыве радости хочет броситься к Шибаеву, но застывает на месте. Она поняла, что Шибаев ранен, может быть, мертв. Очень медленно Катя начинает приближаться к Шибаеву.

Шибаев с трудом открывает глаза. Увидел Катю. Слабо улыбнулся:

— Говорил я тебе...

С воплем «жив!» Катя бросается к Шибаеву.

Слышен шум подходящего бронепоезда. Навстречу бегут матросы.

Поезд подошел.

Из бронепоезда окруженный матросами выходит Сталин. Увидал раненого Шибаева. Сразу его узнал. Шибаев стоит, опираясь на плечи товарищей. Рапортует:

— Задание выполнено, товарищ Сталин. Установлено проникновение на форт англо-белогвардейской агентуры. Означенная иностранная агентура записана в расход. Так уже вышло, товарищ Сталин.

Сталин. Поправляйтесь скорее, товарищ Шибаев, впереди еще много жестоких боев и трудной работы.

Сквозь толпу прокладывают себе дорогу связисты:

— Пропустите, а ну, пропустите, потеснитесь.

Связист пробирается к товарищу Сталину:

— Разрешите обратиться, товарищ Народный комиссар.

— Слушаю вас.

— Так что связь установлена. — Улыбается. — Тянули за вами беспрерывно.

— Спасибо... Передавайте: «Москва, Кремль, Ленину. Точка. Мятеж «Красной Горке» ликвидирован. Точка. Морские специалисты уверяют, что взятие «Красной Горки» с моря опрокидывает всю морскую науку. Точка. Мне остается лишь оплакивать так называемую науку. Точка. Быстрое взятие «Горки» объясняется самым грубым вмешательством со стороны моей и вообще штатских в оперативные дела. Точка. Считаю своим долгом заявить, что я и впредь буду действовать таким образом, несмотря на все мое благоговение перед наукой. Точка. До свидания, Владимир Ильич...»

Сталин поднимается на пригорок, окруженный восторженной толпой матросов и рабочих. К ним присоединяются все новые и новые группы солдат и матросов. В море — боевые корабли.

Сталин. Передаю вам благодарность Владимира Ильича Ленина и Советского правительства. (Дружный гул голосов: «Служим трудовому народу!») В критическую минуту с вами был товарищ Ленин, поддержка пролетариев Питера и миллионных масс всех наций.

Громовое «ура».

В едином порыве все подняли винтовки.

Сталин. А теперь орудия «Красной Горки» повернуть в сторону врага. (Общее движение.) Будем гнать белых без передышки, нещадно.

Грозно и плавно поворачиваются дула орудий на запад.

Крупный план. На мгновение кажется, что Ленин глядит на эту сцену. Затем кадр раздвигается, и мы видим, что Ленин находится в своем кремлевском кабинете.

Ленин восхищенно читает Калинину телеграмму Сталина:

— Это замечательно. Вы слушайте, что он пишет дальше. — Читает: — «...Я и впредь буду действовать таким образом, несмотря на все мое благоговение перед наукой».

Ленин вскакивает, начинает расхаживать по кабинету. Калинин подает Ленину коробочку с орденом Боевого Красного Знамени.

Ленин (разглядывает орден). Надо бы придумать, как вручить орден поторжественнее.

Калинин. Хорошо, если вы, как глава правительства, вручите орден сами.

Ленин. Вручать должны вы. Ведь вы же председатель ВЦИК, значит, глава государства, рабоче-крестьянский президент.

В кабинет входит Фотиева:

— Приехал товарищ Сталин!

Все торопливо идут к дверям.

Сталин поднимается по лестнице Кремля. С ним Воронов.

Проходит по коридору Кремлевского дворца.

Навстречу ему идут Ленин, Калинин, Молотов и другие деятели партии и государства.

Ленин взволнованно пожимает руку Сталину, отходит на шаг, оставляя Сталина лицом к лицу с Калининым.

В руке у Калинина коробочка с орденом Боевого Красного Знамени:

— ... В минуту смертельной опасности, в тяжелый для Советской России час, вы, Иосиф Виссарионович, своей энергией и неутомимой работой сумели сплотить дрогнувшие ряды Красной Армии. Под боевым огнем личным примером вы воодушевили ряды боровшихся за Советскую Республику... В ознаменование всех заслуг по обороне Петрограда ВЦИК постановил наградить вас орденом Красного Знамени.

Калинин и Ленин передают Сталину орден.

Сталин. Служу трудовому народу.

Ленин с чувством пожимает Сталину руку.

Крупно лицо Сталина.

Постепенно план раздвигается.

Наплыв.

Снова по степи идет бронепоезд.

Сталин вышел на площадку. Задумчиво смотрит вперед.

По степи идет бронепоезд, унося Сталина к новым боям.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВЕТСКОГО КИНО

В. Скатерщиков

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МАСТЕРСТВЕ

Постановления ЦК ВКП(б) по вопросам искусства раскрыли все величие возложенной на советских художников задачи воспитания трудящихся масс в период постепенного перехода от социализма к коммунизму. Вместе с повышением чувства ответственности деятелей советского искусства за свое творчество в последнее время в огромной степени усилился интерес к проблемам эстетики, среди которых одной из важнейших в теоретическом и практическом отношениях является проблема художественного мастерства.

Советская эстетика решительно отвергает вульгаризаторское пренебрежение к роли мастерства в художественном творчестве и наряду с этим беспощадно разоблачает идеалистическую трактовку мастерства как технологической, чисто формальной сноровки. Мастерство художника-реалиста — это умение облечь высоко идейное, жизненно типичное содержание в соответствующую ему форму определенного вида искусства. Поэтому, указывает марксистско-ленинская теория искусства, нельзя рассматривать проблему повышения мастерства ремесленнически, вне связи с жизнью, с идейными задачами искусства. Эстетическая проблема художественного мастерства неразрывно связана с вопросом о соответствии формы содержанию искусства.

Марксистско-ленинская эстетика, развивая лучшие традиции материалистических воззрений на художественное творчество, впервые последовательно научно разрешила сложнейшую проблему взаимоотношения содержания и формы в искусстве. Классики марксизма-ленинизма, распространив материализм на объяснение общественной жизни, показали, что общественное сознание есть отражение общественного бытия.

«Если материальную сторону, внешние условия, бытие и другие подобные явления мы назовем **содержанием**,— пишет товарищ Сталин,— тогда идеальную сторону, сознание и другие подобные явления мы можем назвать **формой**»[1].

Искусство наряду с другими проявлениями общественного сознания есть одна из форм отражения реальной действительности. Основой и содержанием искусства, как и других форм общественного сознания, может явиться лишь реальная жизнь, объективная действительность.

Еще русские революционные демократы, определяя искусство как воспроизведение действительности во всей ее истине, видели талантливость художников прежде всего в умении правдиво изображать реальный мир и связывали понятие мастерства с тем, какие именно стороны действительности отражает художник в своих произведениях. Значительность тематики произведений являлась для классиков русской революционно-демократической эстетики важнейшим критерием оценки, главной чертой социальной, общественной характеристики художественной школы, направления и творчества отдельного художника. Добролюбов выразил общую для представителей передового реалистического русского искусства мысль, сказав, что «мы никогда не согласимся, чтобы поэт, тратящий свой талант на образцовые описания листочков и ручейков, мог иметь одинаковое значение с тем, кто с равною силою таланта умеет воспроизводить, например, явления общественной жизни»[1].

Заслуга русского реализма XIX века состоит, в частности, в том, что он систематически обращался к социальной тематике, проявляя активный интерес к жизни народа, к важнейшим проблемам общественного развития.

Но лишь марксизм-ленинизм впервые научно раскрыл само понятие «действительности» и особенно общественной жизни, прежде всего отражаемой подлинно передовым искусством и дающей ему главное содержание. Марксистско-ленинская теория показывает, что «политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии»[2]. Товарищ Сталин учит, что «обоснование того или иного идеала мы должны искать не в мозгу людей, не в их фантазии, а в развитии их экономических условий»[3].

Советское искусство есть прежде всего отражение нашей социалистической действительности. Партия ориентирует советских художников на отражение главных, существенных сторон жизни нашего общества, ставит перед советскими художниками задачу глубоко и полно отобразить героику социалистического строительства, переделку общественных отношений, преобразование природы, рост новых людей — строителей коммунизма. Новаторство советского искусства обусловлено в первую очередь новизной его идейного содержания, новыми качествами самой действительности, которую это искусство отражает. Центральный Комитет ВКП(б) в своих исторических постановлениях по вопросам искусства, давая боевую программу развития советской литературы, театра, кино, музыки, указал на необходимость решительного поворота наших художников к изображению жизни советского общества в ее непрестанном движении вперед, как на важнейшую и первостепенную задачу.

Лучшие достижения советской кинематографии связаны с изображением революционной борьбы народа за свое освобождение, с отражением нашей социалистической действительности.

То, что наше советское искусство порождено новыми материальными условиями жизни и является по своему содержанию «плотью от плоти и костью от кости нашего социалистического строительства» (А. А. Жданов), объединяет его с другими формами советского обществено-

[1] И. Сталин, Анархизм или социализм?, Госполитиздат, 1949, стр. 19—20.

[1] Н. Добролюбов, Избр. философские соч., 1945. т. 1, стр. 355.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, 1947, стр. 470.

[3] И. Сталин, Соч., т. 1, стр. 319.

го сознания, с другими частями новой, социалистической надстройки. Но, как учит товарищ Сталин, «у общественных явлений, кроме... общего, имеются свои специфические особенности, которые отличают их друг от друга и которые более всего важны для науки»[1].

Специфические особенности искусства заключаются в особой форме отражения им жизни и в особом качестве воздействия искусства на человека. Свои специфические особенности есть и у художественного содержания.

Искусство, конечно, отражает действительность во всем ее многообразии, отражает все, что окружает человека, что является объектом его деятельности. Особенно большие возможности в деле воспроизведения материального мира, окружающего человека, имеют литература, живопись, кино. Но есть такая сфера в реальной действительности, которую художники — «инженеры человеческих душ», по замечательному определению товарища Сталина, отражают наиболее полно и всесторонне. Этой сферой действительности является человеческая жизнь во всей полноте ее проявления. В центре своих интересов искусство ставит человека и человеческие отношения. Не случайно Горький предлагал назвать литературу «человековедением».

ЦК ВКП(б) в своих исторических постановлениях по вопросам искусства еще и еще раз напомнил нашим художникам, что коренной задачей искусства является создание полнокровного, всестороннего, глубокого образа советского человека с его замечательными качествами, свойственными «не отдельным, избранным людям, героям, но многим миллионам советских людей». Это касается не только художественных произведений, но и таких близких к искусству областей, как публицистика, как научно-популярная кинематография. Неслучайно одним из серьезнейших недостатков нашей научно-популярной кинематографии «Правда» в своей статье о фильме «Человек идет по следу» назвала неумение раскрыть образы замечательных советских ученых — ученых нового типа, преобразующих природу на благо человека.

Конечно, не всегда искусство изображает человека непосредственно, но и тогда, когда оно воспроизводит явления природы, мир вещей и предметов, мы познаем прежде всего человека, его чувства и мысли, его понимание действительности и отношение к ней. Мастерство художника здесь состоит в том, что изображение различных материальных сторон и условий жизни он подчиняет задаче раскрытия образа общественного человека, живущего и действующего в этих условиях. Так, пейзаж, архитектура, интерьер, заснятые в фильме, совокупностью всех своих основных черт должны помочь раскрытию облика, характера и даже психологического состояния центрального предмета художественного отражения — человека.

В отличие от отдельных общественных наук, включающих в свое содержание преимущественно ту или другую сторону человеческой деятельности и человеческих отношений (экономическую, политическую, юридическую, этическую и т. д.), искусство своим содержанием имеет общественную жизнь во всей ее полноте, в совокупности ее материальной и духовной сторон, а человека в единстве его жизненного многообразия. Создавая целостную картину экономического развития общества, искусство в свое содержание включает также и отражение этого развития в философии, политике, морали данной эпохи. Так, например, в романе Л. Толстого «Воскресение» воссозданы не только характеры, отношения и поступки людей, их внешний облик, окружающие их вещи, но и политические, юридические, религиозные взгляды и учреждения изображаемой эпохи. Кинокартина «Падение Берлина» рассказывает нам не только о военных действиях в минувшей войне, но и о политике, морали, эстетике, о духовной жизни советского общества и ненавистного нам империалистического мира. Майор Кузьмин («Встреча на Эльбе»), персонаж, казалось бы, действующий в обстоятельствах, весьма сдерживающих разностороннее проявление характера, тем не менее очень жизнен, и это потому, что мы видим в нем и сурового воина, и будущего строгого и ласкового отца, и верного друга, и блестящего дипломата, и мудрого государственного деятеля, и беспощадного к врагам гуманиста, словом, мы видим в нем человека, в котором концентрируются идеальные черты людей, мы видим в нем настоящего большевика.

Такая всесторонность отражения жизни в искусстве умножает его познавательное значение и делает его могучим средством воспитания людей.

В противоположность натурализму, призывающему «бездумно копировать» действительность, и формализму, отрицающему идейную направленность и общественное назначение искусства, наша эстетика открыто считает, что, изображая жизнь, произведения искусства должны нести с собой определенные идеи. Художник воспроизводит жизнь, раскрывая идейный смысл изображаемых событий под определенным углом зрения и с определенной целью воздействия на общество. Если же у художника нет творческого, активного отношения к жизни, к человеку, тогда ему не поможет никакое владение техникой своего дела. А так как, говоря словами Ленина, жить в обществе и быть независимым от общества нельзя, то это отношение художника к жизни, его «угол зрения», его цель всегда социально обусловлены и в классовом обществе являются классовыми категориями.

Творческий подход советского художника к жизни приводит его к выяснению существенных сторон действительности, установлению их своеобразия, пониманию их действительного места в истории и тенденций их развития, к кристаллизации идеи произведения.

Говоря об идее романа, пьесы, кинокартины, архитектурного сооружения, составляющей основу их художественного содержания, обычно характеризуют идею как смысл произведения, оценку изображаемых явлений, «приговор» над ними, вывод из произведения, цель его. При этом важно подчеркнуть, что идея произведения не всегда совпадает с намерениями автора, которые могут остаться нереализованными; идея — это подлинный смысл произведения, а не тот, который автор только хотел в него вложить, вывод, действительно из произведения вытекающий, цель, на самом деле им достигнутая. Идейная порочность оперы «От всего сердца» или кинофильма «Спортивная честь» заключалась не в намерениях авторов, не в декларациях, а в самой партитуре оперы, в спектакле, в самом сценарии, в фильме.

Конечно, произведение искусства, как писал Н. Добролюбов, «может быть выражением известной идеи не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому, что автора его поразили такие факты действительности, из которых эта идея вытекает сама собой». Но лишь из правильно изображенных существенных фактов действительности может «сама собой» вытекать верно отражающая потребности общественного развития идея. Таким образом, во-первых, идея в произведении искусства не может существовать вне жизненного материала, вне темы, в которой она конкретизируется, вне художественных образов, сюжета и композиции, эту тему раскрывающих, вне всей системы изобразительных средств художественного произведения; во-вторых, идея произведения не может быть оторвана от мировоззрения художника, от места, которое он занимает в общественной практике, от его отношения к классам и классовой борьбе данной эпохи.

Идейное содержание художественных произведений неразрывно связано с действительностью, которая порождает и вдохновляет творчество художника. Идея произведения прогрессивна в той степени, в какой это произведение правдиво отражает существенные стороны жизни. Важнейшее условие коммунистической идейности социалистического реализма отчетливо сформулировал товарищ Сталин в беседе с писателями, сказав: «Пишите правду».

Содержание советского искусства есть социалистическое содержание. Оно определяется в первую очередь идейной направленностью нашего искусства и жизненным матери-

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, изд. «Правда», стр. 30.

алом, отражаемым советскими художниками. Понятие «социалистическое содержание» советская эстетика ни в коем случае не ограничивает какими-либо узкими тематическими или сюжетными рамками.

Еще в 1925 году в резолюции о политике в области художественной литературы ЦК большевистской партии призывал к широкому охвату явлений во всей их сложности, требовал от пролетарских писателей не замыкаться в рамках одного завода, быть литературой не цеха, а борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян.

Горький подчеркивал, что многообразие тематики является важной особенностью советского искусства, которое отличается широтой охвата действительности, небывалым в искусстве прошлого интересом ко всем сторонам жизни, ко всем уголкам нашей необъятной Родины, к жизни и борьбе трудящихся всего мира.

Маяковский, произведения которого являются поистине энциклопедией советской жизни 20-х годов, все же считал себя в долгу «перед всем, про что не успел написать».

Осваивая великий опыт советского искусства, Говард Фаст совершенно верно отмечает, что «пролетарская литература черпает материал не только из жизни пролетариата, как это понималось в тридцатые годы некоторыми ограниченными сектантами; напротив, писатель с пролетарским мировоззрением должен рассматривать все стороны жизни, как материал для своего творчества».

Социалистическое содержание советского искусства проявляется в преимущественном внимании советских художников к нашей социалистической жизни в ее основных проявлениях и в подходе к любому изображаемому явлению прошлого, настоящего и будущего с позиций коммунистической идейности. Отсюда — особая историческая сознательность, о которой в свое время мечтал как о будущем искусства Энгельс и на необходимость которой неоднократно указывали, воспитывая социалистических художников, Ленин и Сталин.

Осуществляя требования партии и советского народа, четко сформулированные в решениях ЦК ВКП(б), работники советского кино достигли больших успехов. Об этом свидетельствуют десятки новых кинофильмов, удостоенных Сталинских премий и получивших признание советского народа и трудящихся других стран.

Но от кино — самого массового и самого важного из искусств — советский народ ожидает еще бо́льшего. До сих пор есть еще случаи выпуска на экран слабых, идейно порочных и малохудожественных произведений, ни в коей мере не удовлетворяющих ни по содержанию, ни по форме возросшие потребности советского зрителя.

Недостатки в содержании произведений некоторых советских художников и в частности художников кино прежде всего бывают связаны с недостатками их мировоззрения, с неумением проникнуть в идейный смысл изображаемых событий, понять сущность происходящего с позиций марксизма-ленинизма. С беспощадной прямотой указывали вожди нашей партии на идейные срывы некоторых крупнейших наших художников (в том числе и М. Горького, Д. Бедного), как на источник слабости некоторых их художественных произведений.

Порочность идейных позиций отдельных писателей, драматургов, режиссеров и сценаристов, как это убедительно было показано в постановлениях ЦК ВКП(б), явилась причиной идейного и художественного провала их произведений. Из указания ЦК ВКП(б) о том, что авторы фильма «Большая жизнь» (2-я серия) не поняли некоторых важнейших сторон нашей действительности, режиссер Л. Луков сделал совершенно верное заключение о необходимости для советского художника «не только познавать уже существующее, но главным образом твердо знать законы развития общества с тем, чтобы сделать верный, точный вывод»[1], и в своей последней картине «Донецкие шахтеры» приложил много сил для того, чтобы раскрыть идейный смысл борьбы советских людей за коммунизм.

[1] «Искусство кино» № 3, 1951, стр. 18.

В статье «Против идеологических извращений в литературе» «Правда» 2 июля 1951 г. связала появление националистических тенденций в искусстве с серьезными недостатками и ошибками в идейно-воспитательной работе с художественной интеллигенцией. В. Сосюра в своем письме в «Правду» признал, что именно пережитки национализма явились источником его творческого провала — появления стихотворения «Люби Украину».

Марксистско-ленинская теория есть руководство к действию. Она помогает художнику глубже разбираться в жизни. Труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», разгромивший начетничество и талмудизм в науке, с особой силой показал, что необходимо хорошо знать специфику того дела, за которое борется ученый или художник, чтобы правильно понять и осветить действительность. Недостатки содержания произведения искусства проистекают часто из незнания художником жизни, отражаемой в его произведениях. На это обратили серьезное внимание постановления ЦК ВКП(б) о театре, кино и музыке. Об этом еще и еще раз напомнила «Правда», критикуя авторов фильма «Спортивная честь» и научно-популярного фильма «Человек идет по следу».

Но слабость художественного содержания может также быть и бывает результатом недостаточной работы над формой.

Среди некоторых деятелей искусства еще бытует порочная теорийка о том, что современная тема может своей актуальностью искупить художественную слабость произведения. Социалистический реализм рассматривает идейность и художественное мастерство в их неразрывном единстве, в котором только и видит достоинство подлинного произведения искусства. «Чем значительнее и ответственнее тема пьесы, тем выше должны быть ее художественные достоинства», — указывает «Правда» (26 августа 1951 г.), формулируя одно из важнейших требований творческого метода социалистического искусства.

Неверно было бы сводить вопрос о художественной форме только к вопросу об изобразительных средствах, которые хотя и являются элементами художественной формы, но отнюдь ее не исчерпывают. Если форма вообще есть способ выражения содержания, то художественная форма есть специфический для искусства способ отражения объективной действительности, способ выражения идеи художественного произведения. Таким способом является прежде всего художественный образ. Художественные образы раскрываются в их диалектическом развитии, в их столкновении; они предстают перед нами в процессе преодоления жизненных противоречий, и потому сюжет и композиция входят в понятие художественной формы как ее неотъемлемые составные части; наконец, художественные образы в их развитии и движении создаются посредством изобразительных средств того или иного вида искусства, так называемого «художественного языка». Все это в совокупности и составляет форму художественного произведения. Поэтому художественное мастерство отнюдь не сводится к владению «техникой» того или иного искусства (хотя владение техникой, знание специфики применения изобразительных средств есть важнейший элемент мастерства), а начинается уже с отбора фактов, умения видеть жизнь в ее типических проявлениях, умения находить верные образы, сюжеты и строить композицию художественного произведения, подчиняя их задаче выражения идеи и воспроизведения жизни.

«Содержание без формы невозможно»[1], — учит товарищ Сталин. В искусстве идейное содержание, являющееся сутью произведения, чтобы воздействовать на зрителя, читателя, слушателя, должно выступать в образной форме, а не непосредственно. «Тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали» (Ф. Энгельс)[2].

[1] И. Сталин, Анархизм или социализм?, Госполитиздат, 1949, стр. 20.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, 1947, стр. 395.

В некоторых наших слабых кинокартинах авторы дают идею сформулированной в устах героя, вместо того чтобы подвести зрителя к пониманию верности и обоснованности этой идеи показом логики вещей и событий. Когда в фильме «Спортивная честь» тренер произносит перед матчем агитационную речь, состоящую из общих фраз, он отнюдь не убеждает зрителя. Искусство убеждает, показывая, говорил В. Белинский. Но это вовсе не значит, что в фильмах не нужны речи действующих лиц. Вспомним, как напряженно ловят наши зрители каждое слово речи Шахова («Великий гражданин») или как слушают монолог Верейского («Суд чести»). Дело в том, что здесь перед зрителем выступают хорошо ему знакомые, полюбившиеся герои и что эти выступления подводят итог их деятельности, еще глубже раскрывая их характеры, уже показанные до этого в действии. Именно поэтому им веришь, их слушаешь.

Диалектика развития явлений заключается в том, что «та или иная форма, ввиду ее отставания от своего содержания, никогда **полностью** не соответствует этому содержанию, и, таким образом, новое содержание «вынуждено» временно облечься в старую форму, что вызывает конфликт между ними»; но в конце концов, указывает товарищ Сталин, новое содержание, «которое ищет новую форму и стремится к ней»[1], находит эту форму, наиболее полно выражающую его сущность. Данный процесс можно наблюдать и в развитии искусства.

Новое содержание требует новых форм — это аксиома. Но новое содержание в искусстве не рождает новую форму автоматически — ее нужно найти, создать, а это требует огромной работы. В умении найти новую форму для выражения нового содержания и заключается суть мастерства подлинного новатора в искусстве. Найти новую форму — это значит найти новые образы, новые сюжеты, новые принципы композиции, наконец, если это нужно, то и новые изобразительные средства, памятуя при этом, что новизна предполагает умелое использование лучших традиций классического искусства прошлого.

Одна из причин слабости фильма «Спортивная честь» — неверный выбор центрального образа, из-за чего главная тема фильма вытеснилась переживаниями себялюбца и карьериста. В опере «От всего сердца» дали себя знать неправильные, устаревшие представления о деревне и ее людях. Вместо того чтобы изобразить современных колхозников — людей деятельных, активно изменяющих жизнь, до мозга костей общественных, авторы показали в качестве центральных образов каких-то декларирующих созерцателей, целиком поглощенных перипетиями личной жизни. Неверно избранная сюжетная линия определила несоответствие художественной формы намеченному авторами в замысле идейному содержанию, а потому и содержание оказалось искаженным, обедненным.

Художественный образ есть единство объективного и субъективного, общего и индивидуального; он глубоко эмоционален и всегда является носителем определенной идеи. Художественный образ вместе с тем является не копией действительности, а результатом переработки впечатлений от жизни посредством художественного обобщения по законам данного вида искусства.

Для чего необходимо преобразование ощущений и представлений о фактах и явлениях реальной жизни в художественные образы? В первую очередь для более глубокого познания действительности средствами искусства. Так, кино способно концентрировать изображаемые явления, переносить зрителя из одного места и времени в другое, сопоставлять события так, чтобы становился отчетливо ясным их идейный смысл. Советское кино в таких произведениях, как «Падение Берлина», «Заговор обреченных», «Клятва», дало образцы художественной переработки впечатлений от жизни для более глубокого ее познания.

Надо сказать, что некоторые наши художники не используют в полной мере все возможности киноискусства, становятся на путь излишнего бытописательства, не изучают опыт лучших мастеров советского кино, владеющих искусством художественного обобщения.

Советский художник призван правдиво отражать жизнь, используя все богатство художественной формы, не механически копируя действительность, а творчески воспроизводя ее. Перерабатывая впечатления от действительности по законам реалистического искусства, художник усиливает воздействие искусства на человека, доставляет зрителю своим произведением эстетическое наслаждение, подчеркивая и выявляя подлинную красоту жизни, внушает отвращение к безобразным явлениям действительности.

Важную роль в эстетическом преобразовании впечатлений от жизни, в создании художественного образа играет техническая сторона мастерства. «Без четкой формы не может быть искусства,— справедливо пишет Н. Черкасов.— Форма и соответствующая ей техника являются крупнейшими выразительными средствами актера»[1]. При этом каждый жанр и разновидность искусства требуют своей особой техники, которой следует упорно и настойчиво овладевать, не делая, конечно, ее самоцелью.

Оригинальность художественного произведения, приемов и способов отражения художником действительности — непременная черта искусства. Но истинная оригинальность художественного произведения, заметил Чернышевский, возможна только при верности действительности. Логика художественного произведения должна отражать логику жизни, а поэтому сочетание различных образов в произведении искусства должно соотноситься с той закономерностью, по которой их прообразы сочетаются в реальной действительности.

Вместе с тем творческий процесс отражения действительности в искусстве связан со специфическими особенностями различных видов искусства, выработанными в процессе исторического развития. Эти особенности носят не только жанровый, но и национальный характер. Художественная форма социалистического искусства есть национальная форма.

«Пролетарская культура,— говорит товарищ Сталин,— не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание. И наоборот, национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму»[2].

Изучение прогрессивных национальных традиций, особенностей быта, обычаев, языка той или другой нации помогает художнику полнокровно, правдиво отражать жизнь в формах, близких и понятных народу. Такие замечательные социалистические по своему содержанию фильмы, как «Чапаев», «Последний маскарад», «Щорс», глубоко национальны по форме — по образам, пейзажу, музыке, художественному языку и т. д. Развивать лучшие национальные художественные традиции — значит обогащать и двигать вперед искусство социалистического реализма.

В передовой статье «Правды», посвященной пятилетию постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (2-я серия), отмечалось, что несмотря на большие успехи советского кино оно все еще в долгу перед зрителем. Зритель требует большего числа высокоидейных, художественных фильмов, отражающих многообразную жизнь нашего великого времени, жизнь и труд рабочих, колхозников, интеллигенции. Овладевать мастерством, уметь воплотить великие идеи и события строительства коммунизма в немеркнущие веками художественные образы — такова почетная и ответственная задача, которая стоит перед советским искусством. Нет сомнения в том, что наше замечательное киноискусство, вдохновляемое и направляемое в своем развитии великой партией Ленина—Сталина, с честью разрешит эту задачу.

---

[1] И. Сталин, Соч., т. 1, стр. 317—318.

[1] Н. Черкасов, Из записок актера, Библиотека «Огонек», 1951, стр. 45.

[2] И. Сталин, Соч., т. 7, стр. 138.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Э. Марьямов

КИНОХРОНИКА В БОРЬБЕ ЗА МИР

Шириться великая битва народов за мир. Запечатлеть в ярких и выразительных кинокадрах это величайшее движение современности — благородный долг работников советской документальной кинематографии.

Всесоюзный киножурнал «Новости дня», выпускаемый Центральной студией документальных фильмов, показывает не только мирный созидательный труд советских людей, их непреклонную волю к миру, но и борьбу за мир в других странах. Это — генеральная тема постоянного для каждого номера киножурнала раздела «За рубежом». Здесь помещаются материалы корреспондентов «Новостей дня», находящихся в различных странах, а также материалы, которые присылают киностудии стран народной демократии, Китайской Народной Республики и Германской Демократической Республики.

Есть сейчас два слова, которые с одинаковой силой звучат на языках всех народов, — Пакт Мира! Его требуют сотни миллионов людей доброй воли, которые справедливо считают, что великие державы могут и должны разрешать все вопросы только мирным путем.

«Мир!» — гласят плакаты на улицах Бухареста. Этими планами начинается сюжет оператора И. Бессарабова — корреспондента «Новостей дня» в Румынии. Лаконично и убедительно он показал отношение людей новой Румынии к Обращению Всемирного Совета мира, рассказал о сборе подписей на двух крупных предприятиях — на заводе имени 23 Августа и в железнодорожных мастерских «Красная Гривица».

На заводе имени 23 Августа оператор снял момент подписания Обращения в большом цехе. От станка к станку идет сборщик подписей, все больше и больше фамилий появляется на документе мира.

Второй эпизод начинается большим митингом, снятым во дворе мастерских «Красная Гривица». Лица рабочих выражают глубокое волнение: оратор говорит о мире! Крупные и средние планы слушающих — это не просто так называемые перебивки, необходимые для монтажа. Эти планы подтверждают основную мысль сюжета: люди демократической Румынии — убежденные сторонники мира, мир и социализм для них неотделимы.

Лауреат Международной премии мира И. Бессарабов вновь возвращается к этой теме, когда в Румынии заканчивается кампания по сбору подписей. Мы видим оживленную улицу Бухареста. Большое здание. На фасаде надпись: «Постоянный Комитет защиты мира». Сюда со всех концов страны прибывают пакеты с тысячами листов, заполненных подписями. Работники Комитета ведут подсчет, внимательно рассматривая каждый лист. Белый лист бумаги густо испещрен подписями. Это — отличная иллюстрация к словам диктора, который сообщает, что свыше одиннадцати миллионов граждан демократической Румынии поддержали требование заключить Пакт Мира между пятью великими державами.

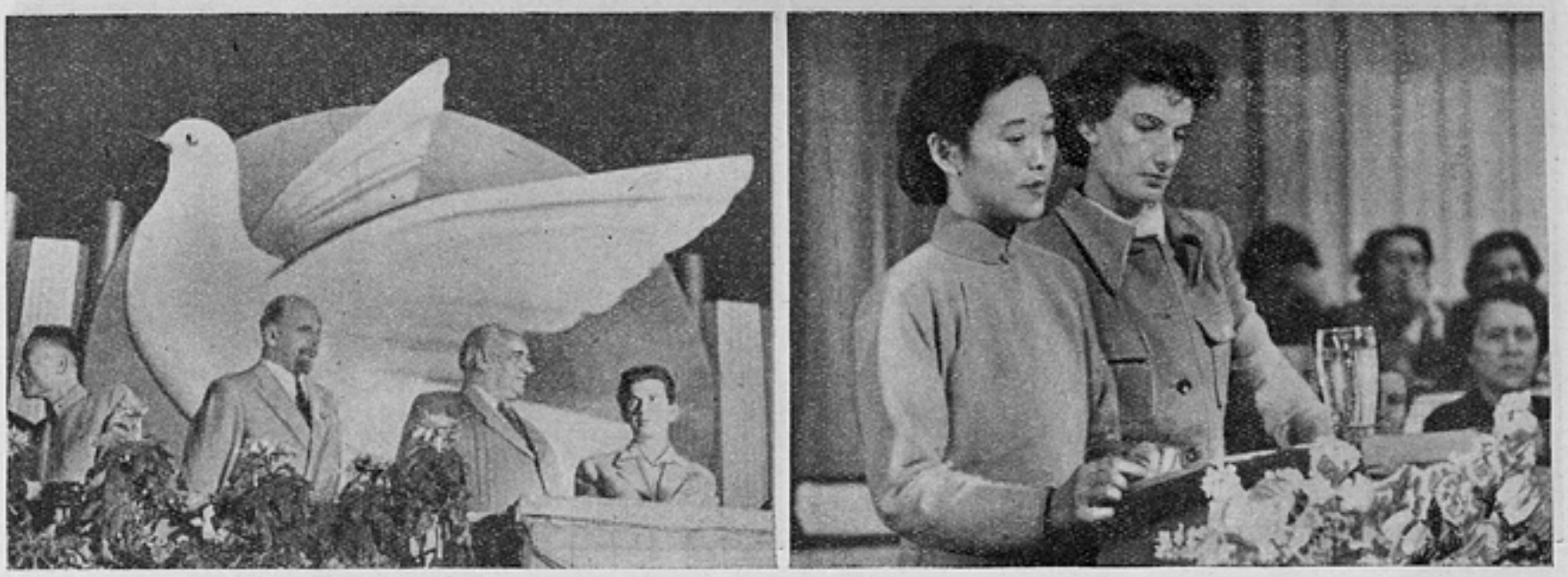
Сюжет заканчивается огромным митингом жителей Бухареста. С докладом выступает вице-председатель Президиума Великого Национального Собрания Румынии академик Константинеску-Яш. Он выражает уверенность народа Румынии и миллионов честных людей всех стран в победе лагеря мира, возглавляемого великим Советским Союзом. Последние слова оратора вызывают бурю аплодисментов. В едином порыве участники митинга встают и устраивают овацию в честь Советского Союза. Этот эпизод рассказывает о великой любви простых людей Румынии к нашей стране — надежному оплоту мира и дружбы народов.

За тысячи километров от Румынии, на громадных степных просторах Азии находится Монгольская Народная Республика. Жители разных частей света, представители разных рас — румыны и монголы — едины в своем стремлении отстоять мир во всем мире. Свой сюжет о подписании в Монголии Обращения Всемирного Совета мира операторы С. Гусев и Л. Котляренко начинают с планов Улан-Батора. На месте маленькой и пыльной Урги вырос новый большой благоустроенный город. Широкие улицы, просторные площади, красивые здания. Эти содержательные планы как бы говорят зрителю: «Монгольский народ строит новую жизнь, он стоит за великое дело мира». Под Обращением Всемирного Совета мира ставят свои подписи руководители правительства и народно-революционной партии: премьер-министр Монгольской Народной Республики маршал Чойбалсан, председатель президиума Малого Хурала Бумаценде, генеральный секретарь Монгольской народно-революционной партии Цеденбал.

Из столицы республики оператор С. Гусев перебрасывает нас в угольный район Налайхэ. Среди широкой степи возник индустриальный пейзаж — копры, терриконы, провода высоковольтных передач. Нужно ли более наглядное свидетельство промышленного развития Монгольской Народной Республики?

Каждый гражданин Монголии считает долгом скрепить своей подписью документ мира. В степи, на фоне бесчисленных стад, идет подписание документа мира. Народ Монголии голосует за мир, и это убедительно показано в кадрах кинохроники.

Польские и албанские операторы сняли в своих странах подписание Обращения Всемирного Совета мира. Эти сюжеты помещены в одном из номеров «Новостей дня» под общим заголовком «За Пакт Мира». Мы видим Варшаву, столицу свободной Польши. Прекрасный город, разрушенный до основания войной, возрожден к жизни трудом польского народа. Ветер колышет флаг с голубем Пикассо, с белой птицей, облетевшей весь земной шар. Первым подписывает бюллетень президент республики Болеслав Берут. Ставят свои подписи шахтеры Силезии. Единодушно голосуют за мир в Гданьске моряки транспортного флота.



Кадры из киножурналов «Новости дня». Слева: Третий Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Берлине. На трибуне Вильгельм Пик и Вальтер Ульбрихт. Справа: Митинг в Берлине в честь 3-й сессии Совета Международной демократической федерации женщин. Выступает представительница Китая Лю Цуй.

Сюжет заканчивается большой панорамой, на которой запечатлен момент голосования. Тысячи поднятых рук символизируют решимость всего польского народа неустанно бороться за мир. Эта панорама переходит в панораму многотысячного митинга трудящихся столицы Албании. Плавным, почти незаметным для глаза переходом от одного сюжета к другому режиссер киножурнала В. Беляев подчеркивает единство всех народов в борьбе за мир.

Молодые албанские операторы, овладевшие в Советском Союзе искусством киносъемки, репортажно сняли сюжет о сборе подписей в родной стране. Плавная, технически правильно снятая панорама дает внушительное представление о масштабах митинга в Тиране. На средних и крупных планах операторы хорошо передали настроение этого события. Само подписание показано на строительстве электростанции имени Ленина. Неудивительно, что операторы остановили свое внимание именно на этом объекте. Широко развернувшееся мирное промышленное строительство — наиболее характерная и примечательная черта новой Албании. Строители электростанции дружно подписывают Обращение. Им, как и всем гражданам Албании, нужен мир для строительства новой жизни.

Новую жизнь строит и чехословацкий народ. Сбор подписей ознаменовался здесь походами за мир. В каждом городе, в каждом селении происходили многолюдные демонстрации против агрессивных замыслов империалистов. Корреспондент «Новостей дня» в Чехословакии оператор П. Касаткин снял походы мира в Праге и городе Готвальдове. Опытный оператор, он умело показал масштаб этого события, его массовость. Огромная площадь заполнена до краев. Людское море, которое трудно глазом окинуть. Что же привело сюда этих людей? На это дают ответ плакаты, крупные планы которых снял оператор: «Мы протестуем против милитаризации Западной Германии!», «За мир и дружбу народов!», «На вечные времена с Советским Союзом — великим поборником мира!».

Эти кадры сменяются демонстрацией в городе Готвальдове. Идут рабочие и работницы знаменитой обувной фабрики «Свит». В этом эпизоде есть замечательный кадр, который свидетельствует о наблюдательности оператора, о его умении находить такие штрихи и детали, которые углубляют общую тему сюжета. Группа демонстрантов несет плакат, призывающий защитить детей от угрозы войны. Когда плакат появляется в центре кадра, оператор делает с него быструю панораму на людей, стоящих у края мостовой. Мы видим матерей с детскими колясками. Крошечными ручонками малыши машут демонстрантам. Каждый, кто смотрит этот кадр, находясь в зале кинотеатра, вместе с демонстрантами клянется отстоять мир во имя жизни и счастья юного поколения!

В странах народной демократии трудящиеся выражают свою волю к миру не только единодушным подписанием Обращения, многолюдными митингами и демонстрациями, но прежде всего своим самоотверженным трудом. И это находит отражение во многих киножурналах.

Молодой оператор В. Киселев — корреспондент «Новостей дня» в Болгарии — снял замечательный сюжет о строительстве Димитровграда — нового промышленного центра страны. Болгарский народ называет эту грандиозную стройку стройкой мира.

Труд польских строителей и металлургов во имя мира показал в одном из своих сюжетов корреспондент «Новостей дня» в Польше оператор Н. Кононов. Он снял строительство и пуск новой мощной доменной печи на Металлургическом комбинате имени Костюшко в Хожуве. В этой съемке оператор выразительно показал и огромные масштабы работы, и героев новой Польши — людей мирного созидательного труда. Когда смотришь на лица этих людей, на то, как они трудятся, с особым вниманием воспринимаешь слова диктора, который сообщает, что доменная печь сооружена на сто сорок два дня раньше срока. Это ведь не обычная домна, а одна из крупнейших в Европе!

Борьба немецкого народа за мир нашла свое выражение в сюжетах о Всемирном фестивале молодежи и студентов, происходившем летом этого года в Берлине. В одном из номеров киножурнала показана грандиозная демонстрация немецкой молодежи, состоявшаяся в дни фестиваля. Молодые строители новой Германии в продолжение нескольких часов проходили по площади Маркса—Энгельса перед трибунами, заполненными участниками фестиваля, руководителями правительства Германской Демократической Республики и видными общественными деятелями Западной Германии. Среди потока демонстрантов зритель видит и тридцать пять тысяч молодых западногерманских борцов за мир, пробрав-

Кадры из киножурналов «Новости дня». Слева: Демонстрация трудящихся Вены за мир и дружбу народов. Справа: Горияки Монгольской Народной Республики подписывают Обращение Всемирного Совета Мира.

шихся в Берлин несмотря на полицейские рогатки Аденауэра. От имени миллионов своих сверстников, которых боннские марионетки пытаются насильно мобилизовать в формируемые военные соединения, они провозглашали: «Без нас!» Они давали клятву, что не будут воевать против Советского Союза, против стран народной демократии.

Полон решимости отстоять мир великий китайский народ, завоевавший свободу в суровой и продолжительной борьбе. Стремление людей нового Китая к миру находит свое яркое выражение в многолюдных митингах и демонстрациях. Характерную особенность таких демонстраций и митингов — необычайный энтузиазм их участников— китайские операторы показывают выразительно.

Нельзя без волнения смотреть на экране демонстрации в Пекине, которые проходят под лозунгом борьбы против американской агрессии, за оказание помощи Корее, против перевооружения Японии и в защиту всеобщего мира. Кажется, весь Пекин устремляется на Дворцовую площадь к «Воротам небесного спокойствия». Бесконечен поток колонн. Море знамен и плакатов. Демонстранты несут портреты Сталина и Мао Цзедуна. Каждая такая демонстрация — наглядное подтверждение великого единства китайского народа, который не остановится перед любыми жертвами во имя победы над темными силами агрессии и реакции, во имя победы правого дела мира.

Необычайно сильное впечатление производит митинг в Пекине, посвященный 30-летию коммунистической партии Китая. По восторженным лицам, по рукоплесканиям зритель может судить, каким глубоким уважением и подлинно народной любовью пользуется славная коммунистическая партия, приведшая народ к историческим победам. Сотни тысяч людей, собравшихся на площади, с особой теплотой встречают выступление представителя китайских добровольцев — одного из тех, кто с оружием в руках защищает благородное дело мира.

Война в Корее — передний край великой битвы за мир, находит отражение в «Новостях дня». В одном из номеров киножурнала помещен эпизод совместной борьбы героических сынов Китая и Кореи против иностранных захватчиков. В сюжете показан завершающий момент одного из боев. Горят американские машины. В пыли и грязи валяется американский полосато-звездный флаг. Символический кадр! Вот уже полтора года, как империалисты США добиваются, чтобы этот флаг развевался над всей Кореей. Но тщетны их усилия!

Сравнительно небольшой сюжет, о котором мы рассказываем, является иллюстрацией к опубликованному недавно нашей печатью сообщению о потерях интервентов. В сюжете показана уничтоженная техника врага, сотни убитых интервентов, десятки пленных — американцы, турки, лисынмановцы. Все они имеют довольно потрепанный вид, особенно американские солдаты и офицеры. Ведь многие из них верили в хвастливые слова своих генералов и бизнесменов о скорой победе. Война рисовалась им легким походом за трофеями. Но они встретили мужественный и свободолюбивый народ, который никому не удастся поставить на колени, они встретили китайских добровольцев, которые самоотверженно борются против американской агрессии, защищая границы своей родины.

Сюжет заканчивается кадрами, полными глубокого внутреннего смысла. К родным местам, освобожденным от захватчиков, возвращаются мирные жители. А навстречу им идут корейские и китайские воины. Они крепко держат в руках боевые автоматы. Их поступь тверда и уверенна. Их лица сосредоточенны и серьезны. Глядя на них, понимаешь, что нет такой силы, которая может преградить им путь.

Корейскому народу, ведущему справедливую освободительную войну, сочувствует все прогрессивное человечество. Корреспондент «Новостей дня» в Австрии оператор А. Колошин в одном из своих сюжетов показал, как молодые борцы за мир протестуют против зверств, чинимых заокеанскими империалистами в Корее. На рассвете, когда на улицах Вены стихает движение, молодые австрийские патриоты пишут на асфальте призывы к борьбе против американских агрессоров. Большими метровыми буквами выводят они слова: «Руки прочь от Кореи!», «Сегодня Корея — завтра Австрия!», «Янки, убирайтесь домой!». Эти призывы, нарисованные на тротуарах и мостовых, на заборах и стенах зданий, привлекают внимание тысяч людей. Полиция пытается стереть эти надписи. Но на это надо затратить не один час: призывы написаны стойкой краской! И пусть полиции удастся стереть эти надписи, все равно ночью опять выйдут на улицы молодые патриоты, и утром снова появятся на площадях и улицах Вены призывы к борьбе за мир.

Зрителям нашей кинохроники хорошо запомнился сюжет А. Колошина, посвященный народному протесту против приезда американ-

Кадры из киножурналов «Новости дня». Слева: «Походы мира» в Чехословакии. Справа: Демонстрация трудящихся Пекина против американской агрессии, за мир.

ского генерала Марка Кларка — того самого, которого Трумэн собирался назначить своим представителем в Ватикане. Самодовольному генералу, считающему Австрию покоренной вотчиной Соединенных Штатов, народ показал, как он ненавидит американских оккупантов. На улицы Вены вышли борцы за мир с плакатами: «Марк Кларк, вон из Австрии!» Против демонстрантов были брошены отряды полицейских. Американизированные молодчики пустили в ход дубинки, но это не сломило волю борцов за мир. До позднего вечера на улицах города слышались возгласы: «Американцы, убирайтесь домой!», «Австрийцы не будут пушечным мясом для заокеанских империалистов!»

Весь этот день оператор А. Колошин был в гуще событий. Он выхватывал объективом своего аппарата наиболее яркие, запоминающиеся детали. Вот на улицах появились первые борцы за мир — пикеты у гостиницы, где остановился американский генерал. Они несут плакаты и медленно движутся по тротуару. Пока их еще немного. Но с каждой минутой растет число демонстрантов. Полицейский, стоящий на посту, бросается к телефонному автомату, чтобы вызвать подкрепление. Это не ускользает от глаз оператора. И сквозь стекло будки телефонного автомата мы видим на экране лихорадочно возбужденного полицейского, который не замечает, что его снимают. Ему сейчас не до этого!

Для оператора не является неожиданностью и приезд нескольких машин с полицейскими отрядами. Этот момент также зафиксирован на пленку. Начинаются стычки, улицы превращаются в поле боя. Полицейские атакуют демонстрантов. Народ сопротивляется, народ дерется. Вот проносят первого раненого демонстранта. Оператор провожает его длинной панорамой, чтобы зритель успел рассмотреть человека, который не пожалел своей крови, который готов пожертвовать и самой жизнью во имя мира.

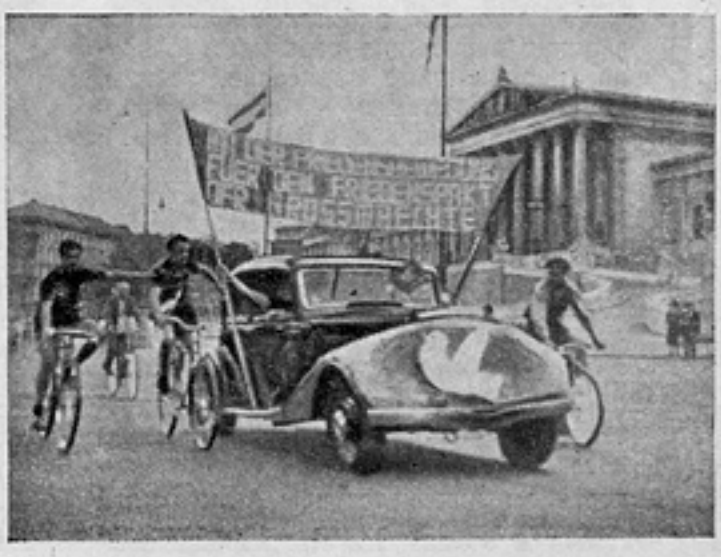
Так, шаг за шагом, оператор А. Колошин снимает это событие для того, чтобы миллионы зрителей собственными глазами видели, как борется за мир австрийский народ. И хотя в сюжете есть и раненые, и кровь на мостовой, он полон оптимизма и глубокой веры в победу дела мира. Нет, не сломить поджигателям войны волю миллионов людей!

Так в кадрах кинохроники отражается борьба народов за мир. Однако показ этой борьбы пока еще географически ограничен. Крайне важно расширить круг стран, о которых рассказывают «Новости дня», не только освещать борьбу за мир, но значительно чаще публиковать материалы, разоблачающие агрессивные планы поджигателей войны.

Несмотря на существенные пробелы, киножурнал делает большое и нужное дело. Из номера в номер он показывает то, что сейчас волнует все прогрессивное человечество. Миллионы советских зрителей находят в кадрах кинохроники подтверждение роста сил могучего лагеря мира.

...Пройдут годы. На всей нашей планете утвердится мир. Народы будут вести борьбу не с поджигателями войны, которые канут в вечность, а со стихийными силами природы. Изменится облик земли. Она украсится прекрасными городами и цветущими садами. Везде будут господствовать разум и добрая воля... С каким глубоким волнением будут смотреть тогда люди кадры кинохроники, повествующие о великой битве за мир, развернувшейся в середине XX века! И глядя на эти героические кадры, люди будущего с благодарностью вспомнят и тех, кто запечатлевал эти события для истории.

«Новости дня». Трудящиеся Вены требуют заключения Пакта Мира между великими державами.



Г. Григорьев, Н. Журавлев

ЖИВОПИСЬ НА ЭКРАНЕ

1

Где бы ни жил, ни работал советский человек — в Москве или на Камчатке, в горах ли Памира или у берегов далеких морей — всюду он стремится к глубокому познанию всего лучшего, что создано человечеством во всех отраслях культуры.

Но чтобы изучить в оригинале, например, произведения Сурикова, необходимо побывать и в Москве, и в Ленинграде, и в Красноярске (родина художника) и в других городах.

«Как же сделать доступными широким слоям трудящихся, где бы они ни жили, произведения лучших мастеров искусства прошлого и настоящего? — ставил вопрос народный художник СССР А. Герасимов.— Как дать возможность всем познакомиться с бесценными сокровищами Эрмитажа, Третьяковской галлереи, Русского музея и других наших собраний? Как широко, в наиболее доступной форме, распространить искусствоведческие знания? Как познакомить массы с историей искусств? Нам кажется, что едва ли не самым действенным, совершенным, недорогим и быстрым способом достижения этих целей являются цветные кинофильмы».

Стремясь удовлетворить все возрастающие культурные потребности советского зрителя, наша кинематография в течение последних 4—5 лет подготовила ряд фильмов, популяризирующих работы мастеров отечественного искусства. Созданы искусствоведческие фильмы о творчестве художников Репина, Сурикова, Крамского, Левитана, Айвазовского, Маковского, Шишкина, Венецианова, Федотова, архитекторов Казакова, Баженова, Росси и других. В ряде фильмов запечатлены такие памятники искусств, как Останкино, Архангельское, Марфино, Коломенское, Царицыно и другие.

Популяризация изобразительных искусств средствами кино отнюдь не исчерпывается информационными задачами. Работа над искусствоведческими фильмами выдвигает перед работниками кинематографии много творческих проблем.

Опыт первых фильмов показал многообразные возможности творческого подхода к раскрытию тем. Так, сценарист фильма «Живопись Репина» А. Малеев и режиссер Ю. Желябужский, например, правильно учли, что при ограниченном метраже показ всех или большинства полотен великого художника превратится в калейдоскопическое мелькание картин. Поэтому авторы сосредоточивают внимание лишь на некоторых произведениях Репина, но при этом вскрывают творческий метод живописца.

В фильме популярно и интересно рассказано о том, как у Репина зарождался замысел знаменитой картины «Запорожцы», как постепенно решал художник ее композицию, как отыскивал в жизни типаж и т. п.

Несмотря на короткий метраж, фильм оставляет глубокое эмоциональное впечатление и дает представление о сложности творческого процесса создания произведения искусства.

Кропотливая работа, предшествовавшая написанию огромного полотна, карандашные зарисовки, эскизы, наброски, варианты — все это воспроизведено в фильме. В сочетании с популярным дикторским текстом монтаж этих зарисовок и эскизов превращается в цельный, яркий, содержательный рассказ. Зритель как бы проникает в творческую лабораторию художника и знакомится с познавательным, реалистическим, чуждым формализму искусством Репина.

Казалось бы, отсутствие в искусствоведческих фильмах внутрикадрового действия, движения — этой первоосновы кинематографа, отличающей его от других видов изобразительных искусств — должно привести к известной статичности фильма, к вялому раскрытию темы, к преобладанию дикторского текста над изображением. На примере фильма «Живопись Репина» мы убеждаемся в обратном: этот фильм внутренне динамичен, драматургичен. Его отдельные кадры (зарисовки, портреты, рисунки, эскизы) воспринимаются как части целого. В основе зрительного ряда лежит действие: мы видим, как художник преодолевает препятствия на пути к созданию картины, как совершается восхождение от первоначального идейного и поэтического замысла к его воплощению в готовом произведении. Когда показывается картина «Запорожцы» в ее завершенном виде, зрителя охватывает чувство подлинной радости за удачу художника.

В данном фильме особенно ощутимо раскрывается значение дикторского текста в решении задачи популяризации искусствоведческих знаний средствами кино. Дикторский текст фильма «Живопись Репина» помогает правильно воспринимать зрительный материал, осмысливать монтаж. Фразы диктора помогают изображению вести зрителя от одного этапа в творчестве художника к следующему, создавать убедительное ощущение временной протяженности творчества, подчеркивать всю громадность замысла и сложность его осуществления.

Так, средствами кино создано поучительное искусствоведческое кинопроизведение.

Уже по одному этому примеру видно, что роль мастера кино при создании таких фильмов является подлинно творческой. О многообразии творческих методов, применяемых при создании этого вида кинокартин, говорит анализ других искусствоведческих фильмов.

Метраж фильма «Иван Николаевич Крамской» (сценарий О. Леони-

дова, режиссер Ю. Желябужский), например, ограничен всего одной частью. Но как много содержания вложено в эти тесные рамки! В течение одиннадцати минут зритель получает представление об одном из крупнейших художников-передвижников, о его наиболее известных произведениях, теоретических, идейных взглядах на творчество, влиянии на других художников; фильм дает также образцы умелого искусствоведческого разбора Крамским произведений живописи.

Особая сложность создания фильма о Крамском заключалась в том, что в данном случае нельзя было ограничиться популяризацией произведений Крамского.

Спору нет, Иван Николаевич Крамской, автор ряда замечательных картин и портретов своих современников художников, писателей, артистов — выдающийся русский художник-реалист. Однако если фильм показал бы только произведения Крамского, авторы совершили бы серьезную ошибку.

Ведь Крамской восстал против оторванности искусства от жизни, он был организатором и вдохновителем «Товарищества передвижных выставок». Поэтому фильм должен был показать Крамского и с этой стороны.

Показав холодные и рассудочные полотна — «Смерть Камиллы» и «Сретение ангелов» Бруни, «Сократ» Басина, «Прометей» Михайлова и другие, сжато и выразительно рассказывает фильм о том, насколько оторвана от действительности была Академия художеств, из которой ушли Крамской и его товарищи, поддержавшие его призыв: «Надо учиться у жизни!»

В фильме дается краткая характеристика общественно-политического лица Крамского, говорившего, что художник должен не только изображать жизнь такою, какова она есть, но и быть критиком общественных отношений. Авторы фильма глубоко анализируют картины Крамского, воспроизводящие образы русских крестьян.

Крамской оказал огромное влияние на русское искусство. В фильме показаны полотна: «Ремонтные работы» Савицкого, «Вечеринка» Маковского, «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» Максимова. На анализе этих произведений показана благотворная роль Крамского, говорившего: «Художник должен быть выразителем важных сторон жизни общества и в своих произведениях эти идеалы воплощать».

Но и этим не исчерпывается содержание фильма. В заключение показана картина Верещагина «Гробница Тамерлана», которую глубоко, вдумчиво разобрал Крамской. Фильм приводит слова Крамского об этой картине и сопровождает их соответственным показом то всего полотна, то отдельных его частей.

Благодаря такому разностороннему содержанию фильм дает правильное представление о Крамском — художнике-мыслителе, главе и учителе целого поколения русских живописцев реалистической школы.

Фильм о живописи Федотова (сценарий Г. Гор, режиссер М. Клигман) включает в себя не только анализ творчества художника, но и материалы биографического характера, сыгравшие большую роль в определении творческого лица живописца. Этот фильм в большей мере, чем другие, публицистичен. Элементы биографии, исторические справки об эпохе — все это умело сочетается с показом произведений Федотова. Такое построение фильма не случайно, оно подсказано самим характером творчества Федотова, его местом в истории русской живописи.

Точно так же особый характер построения фильма «В. И. Суриков» (режиссер Ю. Желябужский) был определен своеобразием творчества этого мастера исторической живописи.

В основу фильма положены знаменитые полотна: «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове», «Покорение Сибири», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин» и «Взятие снежного городка». Анализируя эти полотна, автор фильма кратко знакомит зрителя с творческой биографией художника. Но самое сложное заключалось в раскрытии большого исторического содержания картин Сурикова, в лаконичном и вместе с тем общедоступном объяснении сущности воспроизводимых ими образов и эпохи.

Избранное автором фильма решение лишний раз показало выразительную силу кинематографа. В фильме «В. И. Суриков» широко применена раскадровка живописного полотна на отдельные фрагменты, выделяющие ту или иную деталь произведения. По мнению художника А. Герасимова, этот метод позволяет «с предельной полнотой раскрыть содержание и эмоциональную напряженность произведений искусства», «учит... зрителя тому, как надо смотреть картину».

Фильм показывает, что вся глубина содержания произведения искусства раскрывается в ряде деталей, прочувствованных, гениально найденных, глубоко продуманных, порой прямо выстраданных художником, и что все эти детали находятся во взаимодействии. Монтаж фрагментов картин придает этим неподвижным изображениям напряженную динамичность, превращая репродукции с картин в драматически развертывающееся действие.

Этот метод показа полотен на экране нельзя, однако, считать универсальным. В нем таятся и известные опасности. Так, М. Клигман — режиссер фильма «Живопись В. Маковского» — настолько увлеклась раскрытием содержания картин, что как бы позабыла о том, что перед ней не сама жизнь, а воспроизведение жизни в живописи, полотно художника. А поскольку рамка кинокадра далеко не всегда совпадает с формой полотна живописца, то режиссер пускается на различные, чисто формальные ухищрения, преследующие цель — во что бы то ни стало уйти от показа картин в их подлинном виде, в рамах.

Так, неправильное применение интересного приема привело к утрате главного — фильм в значительной степени потерял свое познавательное значение. Зритель не получил полноценного представления о картинах Маковского. То, что режиссер считал своим творческим достижением, оказалось творческой неудачей.

Киноработники должны стремиться к раскрытию содержания произведений искусства, к показу их внутренней связи с действительностью, питающей творчество художника, к разъяснению того, как воплощается идейный и поэтический замысел в сюжете, образах, композиции картины.

Именно к этому и стремились авторы фильмов «Живопись Репина», «Иван Николаевич Крамской», «Художник Федотов». Положительная оценка этих фильмов не означает, конечно, что они свободны от отдельных недостатков, но эти недостатки не приводят к искажению основной цели фильма. Иного рода недостатки свойственны фильму «Живопись Шишкина». Режиссер В. Гребнев надумал «оживить» фильм сопоставлением полотен певца русской природы с аналогичными пейзажами, снятыми с натуры. Что дал такой прием для понимания творческих особенностей Шишкина? Волнующееся море всегда будет впечатлять сильнее, чем написанное на полотне; чарующий лесной пейзаж всегда будет ярче своего изображения в живописи. Ни один художник-реалист не задается нелепой целью стать выше действительности. Реалистическое искусство не ставит также перед собой задач натуралистического копирования жизни.

Режиссер фильма допустил принципиальную ошибку, сопоставляя полотна Шишкина с натурой на те же мотивы. Такое сопоставление только дезориентирует зрителя, лишает его правильного понимания достоинств и недостатков произведения живописи.

Ошибки, допущенные при постановке фильмов «Живопись В. Маковского» и «Живопись Шишкина» показывают, что задача популяризации произведений искусства средствами кино является сложной, требующей от киноработников продуманного и осмысленного творческого подхода к

решению темы. В решении этой задачи изобразительные средства кино не являются самоцелью. Все они должны быть направлены к тому, чтобы усилить восприятие, помочь пониманию задач, замыслов художника и их осуществления.

2

Над созданием искусствоведческих фильмов трудится целый коллектив искусствоведов, сценаристов, режиссеров, операторов — специалистов по цветной киносъемке, композиторов. Наиболее слабо обстоит здесь дело со сценариями. Их существенным недостатком нередко является отсутствие яркой, ведущей идеи. Недостаточно изучив творчество того или иного художника, сценарист зачастую ограничивается чисто информационным пересказом особенностей его произведений. Тогда сценарий превращается в своего рода путеводитель по выставке.

Второй недостаток заключается в том, что выполнение важной популяризаторской задачи сценаристы подменяют стремлением «оживить» сценарий за счет привлечения побочного материала, непосредственно к теме не относящегося. Иногда сценаристы вводят в сценарий фигуры экскурсовода и группу статистов-экскурсантов, полагая, что таким приемом они объединяют отдельные картины в одно целое. Все это только мешает делу популяризации искусствоведения.

В задачу сценариста входит отобрать в творчестве данного художника наиболее важный материал и композиционно так преподать его, чтобы зритель мог с ним достаточно глубоко познакомиться. Сценарии могут строиться только на строго научной, искусствоведческой основе, а не произвольно. Сценарист должен кратко сообщить наиболее важные выводы советского искусствознания о творчестве того или иного художника. Вместе с тем сценарист обязан решать поставленную перед ним популяризаторскую задачу исторически, то есть рассматривать художника в связи с его эпохой, раскрывать его взгляды на современную для него действительность.

Популяризация не терпит дилетантизма, ремесленничества, легкомысленного подхода. Не приемами внешней «занимательности» проявляет сценарист свой творческий подход к избранной теме, а умелым, глубоко продуманным, экономным и содержательным раскрытием основных черт творчества художника.

Сценарий — основа всякого фильма и в том числе искусствоведческого. Нельзя мириться с таким положением, при котором первоначальный вариант сценария в процессе работы над фильмом фундаментально перерабатывается из-за своей неполноценности. Фильмы этого рода призваны воспитывать художественный вкус у миллионов советских зрителей, прививать им, хотя бы в самых общих чертах, искусствоведческие знания. Как только автор начинает увлекаться надуманными приемами, отвлекающими от ясного донесения темы до зрителя и искажающими правильное представление о творчестве художника, сценарий становится псевдонаучным.

В неменьшей мере все вышесказанное относится и к режиссеру и к оператору. Некоторые, в том числе и квалифицированные режиссеры этого вида научного кино, совершили немало досадных ошибок.

Так, режиссер В. Моргенштерн и оператор Н. Соколов, работая над фильмом «И. Левитан», искали возможности «оживления» материала в стороне от раскрытия самого содержания произведений Левитана. Они старательно знакомили с условиями, в которых оберегаются полотна художника, показывали посетителей галлереи. Простейший и вполне применимый в любом фильме прием «наездов» киноаппарата на картины и «отъездов» от них до общего плана в фильме «И. Левитан» применяется так часто и неосмысленно, что вызывает у зрителя чувство раздражения, отвлекает от содержания картин.

Режиссер и оператор должны учить зрителя смотреть картину, приучать выделять главное в замысле художника, подмечать характерные детали. Но все это должно быть сделано исподволь, без выпячивания на первый план кинематографического приема. Забвение этой простой и непреложной истины неминуемо приводит к снижению качества фильма.

Правильная цветопередача имеет особенно важное значение при съемках произведений живописи. Искажение цвета, тона, оттенка оригинала наносит ущерб правильному восприятию и пониманию особенности письма художника.

Большое место в искусствоведческих фильмах занимает музыка. Она способствует перенесению зрителя в эпоху, в которой творил художник, помогает эмоциональному, образному восприятию показываемых произведений искусства.

Среди участников создания искусствоведческих фильмов особое место занимает искусствовед, научный консультант. Мы находим здесь имена А. М. Герасимова, И. Грабаря, М. Манизера, С. Меркурова, Н. Машковцева, Г. Ряжского, В. Лобанова, Г. Жидкова, М. Алпатова и многих других деятелей советского изобразительного искусства.

Роль научного консультанта весьма значительна. Он отбирает произведения, подлежащие популяризации, определяет научную трактовку темы, просматривает отснятый материал. Он выступает как педагог, терпеливо исправляющий порой ученические ошибки сценариста и режиссера. Наконец, он тщательно, слово за словом редактирует дикторский текст к фильму. Необходимо, чтобы консультант — научный руководитель, был участником всей работы от начала зарождения фильма, то есть сценария, и до конца — монтаж, озвучание. Между тем съемочные группы зачастую стремятся лишь получить у консультанта одобрительный отзыв, но не работают с ним повседневно, не относятся с достаточной внимательностью к его замечаниям и советам.

Дикторский текст, построенный на познавательной искусствоведческой основе, должен простым языком, доступным для понимания миллионов людей разных профессий, помочь изобразительному ряду обогатить знаниями кинозрителя.

Много вопросов, связанных с популяризацией лучших произведений живописи, скульптуры, архитектуры, ожидают еще своего решения.

На очереди создание фильмов, посвященных лучшим произведениям советского изобразительного искусства.

Только в фильме «Певцы моря и нашей морской славы» показаны работы советских маринистов. Но этот первый опыт нельзя признать удачным: работы показаны бегло, рассказано о них неглубоко.

Мало еще сделано для популяризации произведений архитектуры, народного художественного творчества. Достижения русской скульптуры лишь отчасти показаны в фильмах об Останкино и других музеях, а специального фильма еще не создано.

Фильмы, посвященные архитектуре, народному изобразительному творчеству, создавались до сих пор без достаточно продуманного плана. При этом допускались инсценировки (фильм «Главное Адмиралтейство в Ленинграде»), поверхностная разработка дикторского текста (фильм «Останкино») и другие ошибки.

Создание фильмов, популяризирующих произведения изобразительного искусства,— почетное и ответственное дело, выполняемое советской научной кинематографией.

Б. Коноплев

НОВАЯ СОВЕТСКАЯ КИНОАППАРАТУРА

Советское киноискусство использует самую совершенную технику, созданную в результате новейших достижений во многих отраслях нашего народного хозяйства.

Можно смело утверждать, что техническое качество кинофильмов неотделимо от их идейно-художественных достоинств.

Малейшие неисправности аппаратуры, дефекты кинопленок, нарушения технологии производства непосредственно сказываются на конечном результате работы творческого коллектива, создающего кинопроизведение.

Перед работниками советской кинотехники стоят большие и ответственные задачи в области дальнейшего усовершенствования аппаратуры, улучшения качества кинопленок, совершенствования технологии производства фильмов и повышения качества кинопоказа.

Предъявляя техническим работникам из года в год все более высокие требования, необходимо в то же время потребовать от руководителей кинопроизводства и работников съемочных групп полного и умелого освоения имеющейся техники.

К сожалению, еще имеют место случаи, когда вопросам техники не уделяется должного внимания. Зачастую режиссер, допустивший снижение технического качества фильма, пытается оправдать это несовершенством имеющейся техники, вместо того чтобы потребовать исправления дефектных планов и не включать их в фильм.

Только этим можно объяснить, что наряду с отличными по всем показателям кинофильмами на экран иногда проникают фильмы с техническими дефектами.

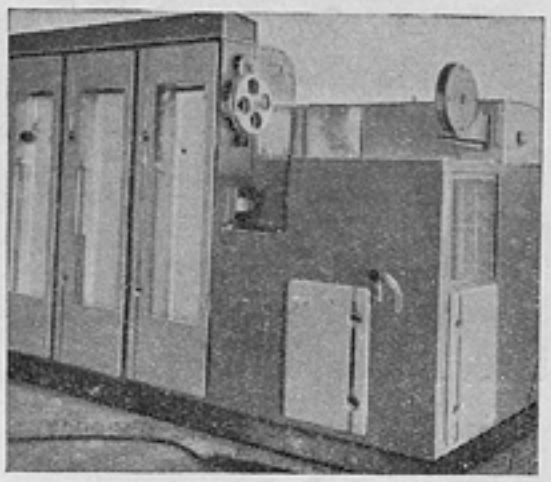
В цветных фильмах «Цветущая Украина» (Украинская киностудия хроники), «Советский Туркменистан» (Центральная студия документальных фильмов), «Крым» (киностудия имени Горького), «По Тихому Дону» (Московская студия научно-популярных фильмов) и в ряде других имеются планы с плохой передачей зеленого цвета, неровностями фотографического качества, механическими дефектами.

В некоторых кинофильмах были включены планы с плохо записанной речью и повышенным шумом. Так, отмечая высокие идейно-художественные достоинства фильма «Кавалер Золотой Звезды», зрители неоднократно указывали на дефекты его звукового оформления.

Непонятные реплики героев, зашумленность отдельных планов всегда вызывают справедливые нарекания зрителей и не могут быть оправданы никакими «творческими» замыслами режиссера и звукооператора.

Непрерывное совершенствование и развитие всех видов киноаппаратуры и оборудования в нашей стране идет на основе наиболее прогрессивных технических идей, с учетом максимального использования передовых методов труда, в расчете на создание максимальных удобств людям, которые будут использовать технику.

Фото 1. Малогабаритная автоматическая проявочная машина 40П-1.



В нашей стране решена проблема массового производства кинопленки и аппаратуры. Киностудии и киносеть оснащены необходимой аппаратурой.

Наиболее крупные работы по перевооружению предприятий кинематографии, по расширению ассортимента и улучшению качества продукции были проведены за последние годы послевоенной пятилетки.

В настоящей статье мы хотим познакомить читателей с некоторыми достижениями советской кинотехники в области оснащения киностудий и рассказать о возможностях, которые получили режиссеры, операторы и звукооператоры в результате упорного труда ученых, инженеров и рабочих, самоотверженно работающих в советской кинопромышленности.

Цветное кино

Переход на цветное кино потребовал создания новых лабораторий для обработки цветных кинопленок на киностудиях и фабриках массовой печати цветных фильмокопий.

Такие лаборатории созданы на киностудиях Москвы, Ленинграда и Киева. Заканчивается сооружение новой цветной лаборатории в Тбилиси.

Массовая печать цветных фильмокопий налажена на Московской и Ленинградской копировальных фабриках.

Научные работники Всесоюзного научно-исследовательского кино-фотоинститута в тесном содружестве с инженерами киностудий и копировальных фабрик разработали и успешно освоили новый ускоренный процесс обработки цветных кинофильмов.

Киномеханическая промышленность выпускает все виды оборудования и приспособлений для цветных лабораторий и копировальных фабрик.

Следует отметить выпускаемую заводом Ленкинап высокопроизводительную автоматическую проявочную машину 10П-28. Машина имеет совершенный многопетельный лентопротяжный тракт, который при помощи специального устройства поднимается над баками для чистки и осмотра, дополнительные магазины, обеспечивающие бесперебойную работу в случае аварии, совершенную автоматику и блокировку. Успешная эксплуатация машины в новой цветной лаборатории киностудии Мосфильм подтвердила ее высокие качества.

Для печати цветных фильмокопий завод Москинап выпускает новые цветные копировальные аппараты типа УКА-Ц.

Наряду с оснащением цветных лабораторий продолжаются работы по дальнейшему совершенствованию техники обработки и монтажа черно-белых фильмов.

Фото 2. Киносъемочный аппарат «Москва» типа КС-32.

Здесь следует отметить малогабаритную автоматическую проявочную машину типа 40П-1 (фото 1), выпускаемую заводом Ленкинап. Эта машина находит применение на небольших киностудиях, в научно-исследовательских и учебных институтах.

Машина выпускается для обработки 35- и 16-миллиметровых кинопленок. Конструкция машины допускает переход на обработку цветных кинофильмов.

Киносъемочная аппаратура

Накопленный заводами киномеханической промышленности большой опыт производства различного рода киносъемочных аппаратов позволил в послевоенные годы быстро наладить выпуск наиболее совершенных моделей и аппаратов, необходимых киностудиям.

Для синхронных съемок в павильоне заводом Москинап выпускается аппарат «Москва» типа КС-32 (фото 2), обладающий рядом существенных преимуществ по сравнению с моделями, выпускавшимися ранее как у нас в Союзе, так и за границей.

Отказавшись от специального звукозаглушающего бокса и поместив механизм аппарата в хорошо заглушенный корпус, конструкторы смогли значительно уменьшить габариты и вес аппарата, снизив при этом уровень шума до 29 децибел на расстоянии одного метра от передней стенки аппарата. Наличие высококачественного грейфера обеспечивает отличное стояние кадра, что позволяет применять аппарат также и для комбинированных съемок.

В соответствии с пожеланиями операторов и работников киностудий были разработаны удобная система управления и блокировки, механизм фокусирования объективов и устройство, автоматически устраняющее параллакс визира.

Аппарат снабжается комплектом оптики, состоящим из пяти объективов (с фокусными расстояниями $F = 28$, 35, 50, 75 и 100 мм), синхронным электромотором переменного тока, трехфазным автотрансформатором, штативом и шестью кассетами. Весь комплект аппарата (кроме штатива) упаковывается в четырех футлярах чемоданного типа.

Для несинхронных комбинированных и мультипликационных съемок используются аппараты ПСК-21 (фото 3), особенностью которых является отличное стояние кадра. В комплект аппарата входят одинарные взаимозаменяемые кассеты, набор объективов, штатив, моторы переменного и постоянного тока.

В 1951 году завод Москинап выпустил для оснащения киностудий хроники новый аппарат типа КСХ (фото 4). Аппарат КСХ является комбинированным аппаратом, при помощи которого можно производить как немые съемки, так и запись звука на ту же пленку. В случае использования аппарата для немых

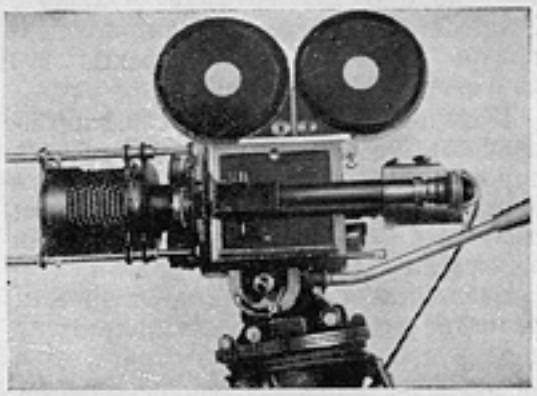


Фото 3. Киносъемочный аппарат ПСК-21.

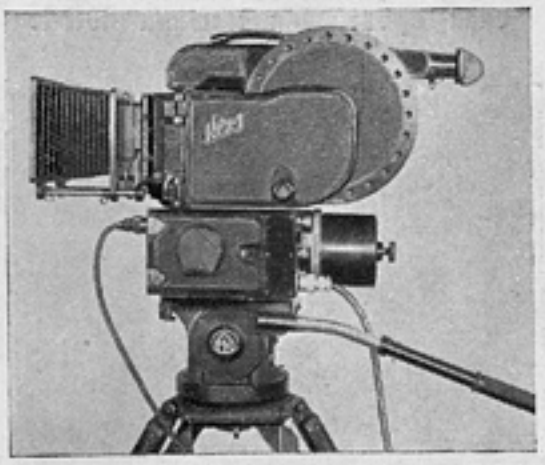


Фото 4. Киносъемочный аппарат КСХ-1.

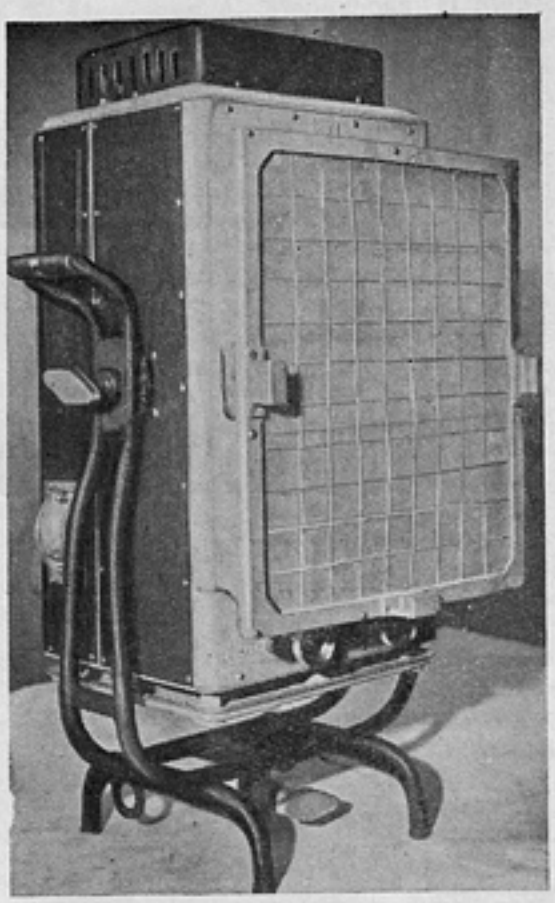


Фото 5. Кинопрожектор рассеянного света РД-5.

съемок съемочная камера устанавливается непосредственно на штатив.

При разработке аппарата КСХ изобретатель Константинов реализовал ряд принципиально новых идей, среди которых следует отметить кинематическую схему аппарата, отличающуюся простотой и надежностью, систему зеркального обтюратора, оригинальный визир, сменные кассеты на 120 и 300 метров, обеспечивающие быструю и простую зарядку аппарата. Аппарат имеет ручной и моторный приводы и полный ассортимент принадлежностей. При проведении синхронной записи звука на ту же пленку, на которой снимается изображение, аппарат устанавливается не на штатив, а на звуковую приставку. В этом случае пленка из первой кассеты через механизм съемочной части проходит звуковую приставку, а затем поступает во вторую кассету. В звуковой приставке находятся модулятор света и усилительное устройство.

Все киносъемочные аппараты, выпускаемые нашей промышленностью, комплектуются советскими просветленными киносъемочными объективами, преимущества которых перед иностранными выявились особенно резко при переходе на съемку цветных кинофильмов.

Осветительная аппаратура

Для освещения декораций в павильонах и при натурных съемках заводы Министерства кинематографии и Министерства электропромыш-

ленности выпускают кинопрожекторы различных типов.

Для съемки черно-белых кинофильмов в павильонах и на натуре, как правило, применяются кинопрожекторы с лампами накаливания от 500 до 10 000 ватт с линзами Френеля диаметром от 150 до 500 мм.

Операторы кинохроники, помимо этих кинопрожекторов, применяют легкие транспортабельные осветительные приборы типа ХОП.

Переход на съемку цветных фильмов потребовал выпуска новых дуговых кинопрожекторов с дугами интенсивного горения. Промышленность выпускает в настоящее время кинопрожектор КПД-50М с линзой Френеля 500 мм, являющийся основным прибором для освещения декораций. Прожектор потребляет 18 киловатт постоянного тока.

Широкое применение получил также новый кинопрожектор рассеянного света типа РД-5 (фото 5), потребляющий 5 киловатт постоянного тока.

В настоящее время подготавливаются к выпуску дуговые кинопрожекторы с линзами Френеля 250 и 350 мм, которые позволяют значительно расширить возможности съемки цветных фильмов.

Звукозаписывающая аппаратура

В результате успешных работ советских ученых и инженеров наша кинематография располагает сейчас самой совершенной аппаратурой для записи и перезаписи звука. Особо следует отметить внедрение на киностудиях противофазного метода записи звука двойной ширины, разработку новых оригинальных конструкций модуляторов света, выпуск

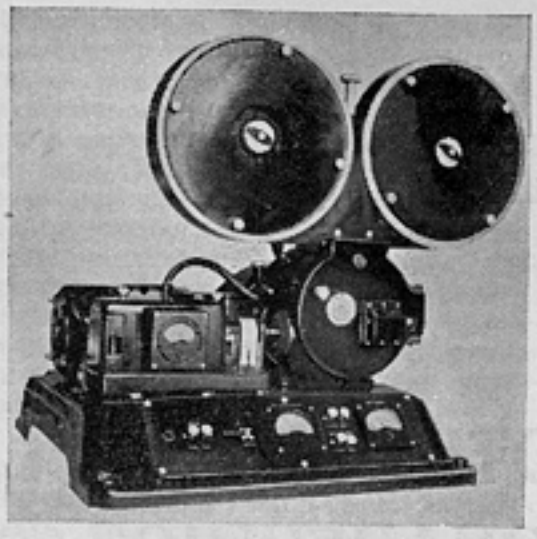


Фото 6. Звукозаписывающий аппарат ЗК-1М.

новых микрофонов. В последние два года на киностудиях широким фронтом ведутся работы по использованию магнитной записи звука, которая значительно упрощает технологию производства, удешевляет стоимость кинокартин, создает дополнительные удобства для творческих работников.

Достижения советской кинотехники воплощены в аппаратуре, выпускаемой заводами киномеханической промышленности.

Наиболее современным стационарным устройством для записи звука на кинопленку в условиях киностудий является выпускаемый заводом Ленкинап комплект КЗУС-3, в который входит звукозаписывающий аппарат ЗК-1М (фото 6) с магнитным приводом. Светомодулирующее устройство этого аппарата позволяет получить стандартную двустороннюю, а также нормальную и двойной ширины противофазные фонограммы, что особенно важно для первичной записи в условиях киностудии. В отличие от предыдущих моделей аппарат снабжен фотоэлектрическим измерителем светового потока, приспособлением для прослушивания записываемой фонограммы после модулятора света, световым компостером и т. п.

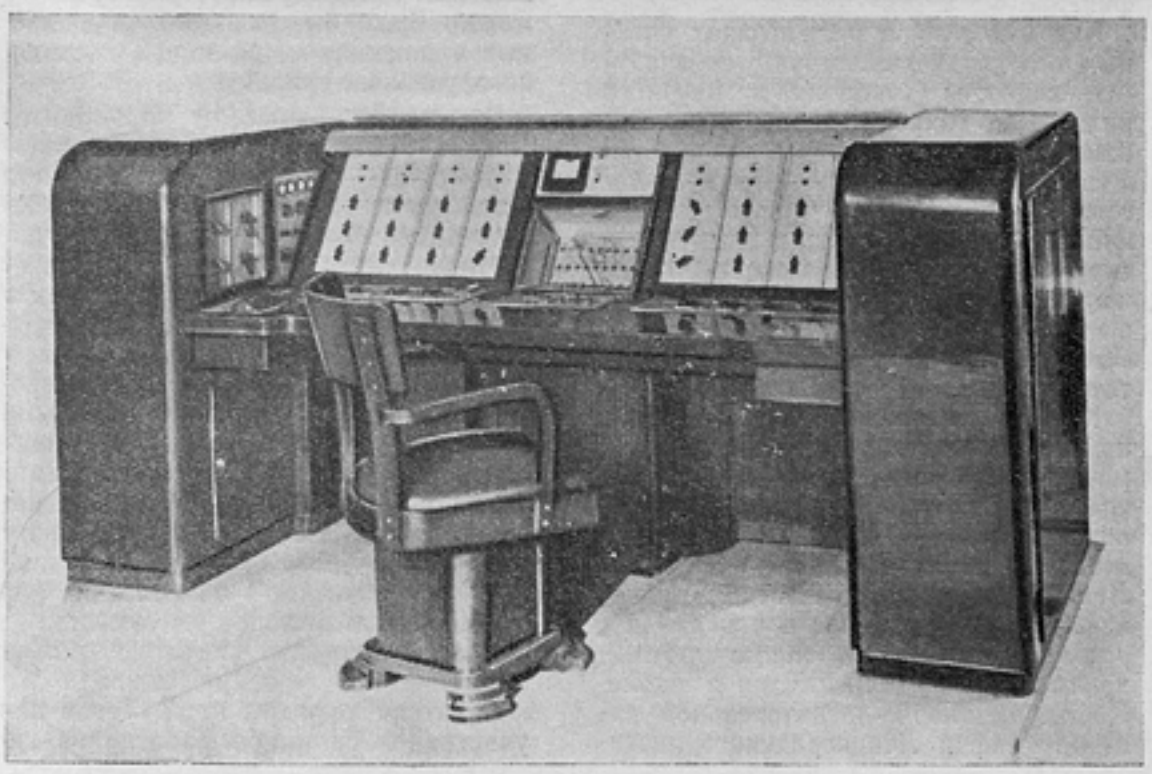
При работе съемочной группы на натуре, а также для хроникальных звуковых съемок широко применяются передвижные звукозаписывающие комплекты типа КЗПУ-1 и КЗПУ-2. Аппаратура, входящая в эти комплекты, при транспортировке упаковывается в специальные чемоданы. Практикуется монтаж этих комплектов в кузовах автомашин (тонвагены). Комплекты КЗПУ-1 и КЗПУ-2 дают высокое качество звукозаписи, и их с успехом применяют также в стационарных условиях киностудий.

Звукозаписывающая аппаратура по желанию заказчиков укомплектовывается микрофонами. Для записи музыки и дикторского текста выпускается ленточный двунаправленный микрофон. Для проведения синхронных съемок выпускается комбинированный электродинамический микрофон КМК-1. Переключатель, расположенный на передней части микрофона, дает возможность использовать любую из трех его характеристик (однонаправленную в виде кардиоиды, двунаправленную в виде восьмерки, ненаправленную в виде круга).

Большим достижением советской кинопромышленности является освоение и серийный выпуск комплектов аппаратуры для перезаписи звука «Ленкинап-8», являющихся сложными комплексными устройствами.

В состав комплекта входят восемь аппаратов для высококачественного воспроизведения фонограмм, пульт перезаписи (фото 7), на котором сосредоточено все управление процессом перезаписи, стационарный комплект для записи звука типа КЗУС-3, система синхронного синфазного электропривода, связывающего все элементы тракта перезаписи с отдельным пультом управления, сигнальные табло общей системы сигнализации и связи, связывающей отдельные элементы комплекта перезаписи, расположенные в отдельных помещениях, проектор для синхронного показа изображения во время перезаписи, высококачественный тракт воспроизведения звука для контрольных целей и другое вспомогательное оборудование.

Фото 7. Пульт перезаписи звука.



В пределах статьи нет возможности хотя бы кратко перечислить все виды аппаратуры и оборудования, выпускаемые в Советском Союзе для производства кинофильмов, поэтому мы остановились только на самом основном, что может в первую очередь интересовать читателей журнала.

А. Добров, А. Максимов

КАФЕДРА, НЕ ОТВЕЧАЮЩАЯ СВОЕМУ НАЗНАЧЕНИЮ

Учебные кинофильмы с каждым годом находят все более широкое применение в работе средней и высшей школы. Преимущества, которыми обладают кинофильмы перед другими видами учебных пособий, очевидны.

«Книга, рисунок, живая речь, демонстрация опыта в отдельности,— писал в свое время выдающийся советский ученый академик В. Л. Комаров,— не могут дать такого точного, понятного и увлекательного представления о предмете. Кинофильмы соединяют все это вместе».

В самом деле, книга, пусть даже самая яркая, написанная в живой и доходчивой форме, способна только рассказывать, а учебный фильм и рассказывает и показывает. Экран способен перенести студента в шахту, на завод, новостройки, в стратосферу и в морские глубины... К тому же, пользуясь методом ускоренной или замедленной съемки, на экране можно демонстрировать процессы в произвольно заданной скорости, какая необходима наблюдателю.

Поистине неисчерпаемы возможности применения кино в научно-исследовательской работе. Широко известно высказывание по этому поводу знаменитого конструктора автоматического оружия Героя Социалистического Труда Дегтярева. Поучительны рассказы и других видных новаторов науки и техники. Все их высказывания сводятся к одному: кино — незаменимый помощник ученого, изобретателя. Они же настойчиво рекомендуют студенчеству пользоваться кино в научно-исследовательской работе.

На экранах все чаще и чаще появляются научно-популярные фильмы, созданные в тесном содружестве виднейшими учеными нашей страны, сценаристами и режиссерами

Однако выпуск учебных фильмов для средней и особенно высшей школы все еще недостаточен. Как правило, такие фильмы создаются путем заказа их отдельными министерствами и ведомствами, часто без учета специальных учебных программ.

На недостатки учебных фильмов для высшей школы обращали внимание многие профессора и преподаватели и их указания не пропали даром. За последнее время учебная кинематография создала ряд значительных фильмов для средней и высшей школы. Однако таких фильмов пока еще мало. Для более широкого производства учебных фильмов и их массового внедрения в учебный процесс нужна настойчивая, глубоко продуманная методическая работа.

Справедливо поставить вопрос: кто же собственно должен заниматься методикой построения учебного фильма? Где должна проводиться научная работа в этой области? Откуда следует ожидать появления трудов, подводящих итоги долголетней работы в области учебной кинематографии?

Как известно, в ряде высших учебных заведений существуют специальные кафедры учебного и научного кино. Две такие кафедры организованы в системе Министерства просвещения РСФСР — в Московском педагогическом институте имени Потемкина и в Ленинградском педагогическом институте имени Герцена, и одна кафедра в системе Министерства высшего образования СССР — в Московском государственном университете.

Каково же участие этих кафедр в научно-методической и теоретической работе в области учебной кинематографии? Некоторое движение в этой области проявляют кафедры педагогических вузов. В 1948—1950 гг. в Ленинграде и Москве были опубликованы брошюры по вопросам использования кино в процессе прохождения отдельных дисциплин в школе. Кафедрой учебно-воспитательной кинематографии Ленинградского института имени Герцена был выпущен том «Ученых записок». Отдельные статьи этого сборника посвящены доказательству того бесспорного положения, что учебное кино — вещь нужная и полезная. В других статьях говорится об использовании имеющегося фильмофонда в школе и т. д.

Но тщетно в этих ученых записках мы будем искать ответа на вопрос о принципах построения учебных фильмов для вузов, законно волнующий творческих работников киностудий и нашу педагогическую общественность.

Совершенно естественным казалось бы то положение, что кафедра учебного и научного кино Московского государственного университета должна вплотную заниматься вопросами учебной кинематографии. Однако в действительности этого нет.

Если судить по официальным отчетам, то может создаться впечатление, что кафедра учебной и научной кинематографии МГУ преуспевает. Что ни отчетный год, то «период значительного усиления и развертывания работ». Но при ближайшем ознакомлении с действительным положением вещей обнаруживается, что за пышными отчетными формулировками кроется довольно скудное содержание.

В ежегодных отчетах кафедры указывается, что научная работа членами кафедры проводится «в полном объеме», однако ни одного печатного листа даже в сборниках научных записок университета по вопросам учебной или научной кинематографии не опубликовано.

Каковы же результаты практической деятельности кафедры в части изучения опыта использования кинофильмов в учебном процессе? Казалось бы, что на основе анализа учебных и научно-популярных фильмов и методики их применения многочисленными кафедрами университета можно было бы разработать основные положения о принципах постоянного учебного фильма.

В отчетах кафедры приводятся данные о том, что ежегодно в педагогическом процессе университета различными кафедрами используется свыше 700 фильмов. Цифра достаточно внушительная. Однако из ее расшифровки легко установить, что бóльшая часть фильмов просматривается не на учебных занятиях, а в порядке культурно-массовых мероприятий студенческими научными кружками, физкультурными и спортивными коллективами или же самими членами кафедры учебного и научного кино. Ясно, что такая кинофикация учебного процесса дать ценных методических материалов для обобщения и выводов не может.

В этом нетрудно убедиться, познакомившись с тезисами доклада руководителя кафедры проф. Тягая для участников семинара работников ки-

нолабораторий и кабинетов вузов в октябре текущего года.

Этот документ представляет собой наукообразную смесь довольно туманного и отвлеченного теоретизирования по вопросам, относящимся к категории прописных истин.

В тезисах говорится, например, что «учебно-вузовский фильм при всей своей эффективности не может иметь самодовлеющего значения и заменить педагога». Но кто собственно сейчас пытается утверждать обратное?

Проф. Тягай предлагает в этих тезисах спорную и надуманную классификацию, подразделяя вузовские фильмы на лекционные, учебно-инструктивные для практических занятий и экскурсионные, не подкрепляя своих предложений ни одним конкретным примером.

В отдельных разделах тезисов вообще неясно, о чем собственно говорит автор. Так, например, о задачах учебного фильма он пишет: «В конечном итоге в фильме важны анализ и синтез явления. В отдельных случаях (при изучении географических, архитектурных объектов и др.) они достигаются последовательностью представлений, т. е. показом различных планов, усвоением деталей, хотя бы статических, но оказывающих на учащегося известное динамическое воздействие».

Дело, разумеется, не в форме тезисов и даже не в стиле их, хотя от автора, который является профессором Московского государственного университета, мы законно можем требовать более ясного и четкого изложения своих мыслей. Дело в том, что эти тезисы служат наглядным и убедительным примером бедности содержания научной и методической работы этой кафедры.

Здесь уместно привести выдержку из статьи, напечатанной в газете «Московский университет» еще в 1949 году. За четыре года, отмечалось в статье, студенты каждого из факультетов МГУ просмотрели 8—10 фильмов. В текущем учебном году, свидетельствовала далее газета, лишь два из 12 факультетов были удостоены внимания работников кафедры: географический и геолого-почвенный. Здесь показали 18 картин. А на биологическом, физическом, химическом, историческом и других факультетах почти не имеют понятия о существовании кафедры кино. Тысячи научных картин, созданных советской кинопромышленностью, лежат на складах кинопроката, их ждут студенты, профессора, научные работники... Не чем иным, как разгильдяйством, полным непониманием значения этой работы, можно объяснить равнодушное отношение к важному делу кинофикации учебного процесса.

Такая оценка газетой состояния дел не мешает, однако, руководителям кафедры настойчиво утверждать, что «помимо учебной и научной части работа кафедры выполняет все (?!) функции по кинофикации университета, внедряя кино в педагогический процесс и научно-исследовательскую работу МГУ».

Состояние кафедры учебной и научной кинематографии МГУ не могло, разумеется, не обратить на себя внимание органов Министерства высшего образования. Еще в начале 1950 года инспекцией Министерства, методическим управлением и комиссией, выделенной ректоратом МГУ, была проведена проверка работы кафедры. В результате был издан приказ по Министерству высшего образования, в котором отмечалось, что кафедра работает плохо, занятия проводятся по неутвержденной программе, лекции заведующего кафедрой проф. Тягая слабо посещаются студентами, научно-методическая работа членами кафедры не ведется.

Чуть ли не год спустя после издания этого приказа киносекция Научно-методического совета при Министре высшего образования СССР слушала отчет о работе кафедры научной и учебной кинематографии МГУ. И снова члены секции вопреки оптимистическому отчету проф. Тягая отмечали, что работа кафедры не имеет достаточной целенаправленности, занятия носят поверхностный характер, студентам не дается конкретных знаний в части использования специальных методов фото- и киносъемки в их научной работе, что занятия по учебному и научному кино скорее напоминают работу любительских кружков, нежели лекционный курс. Далее указывалось, что программа, представленная кафедрой, не отвечает требованиям подготовки студентов университета к использованию средств кинематографии и фотографии в научной и учебной работе. Программа перенасыщена различными сведениями, не имеющими практического значения. В ней совершенно не уделяется внимания рассмотрению методов научной фотографии и кинематографии.

Казалось бы, эти сигналы были достаточным поводом для того, чтобы ректорат университета серьезно заинтересовался работой кафедры учебного и научного кино, но прошло еще несколько месяцев и в приказе Министерства высшего образования СССР от 20 августа 1951 года вновь отмечается слабая работа указанной кафедры.

Выводы напрашиваются сами собой. Кафедра учебного и научного кино МГУ не оправдала надежд, которые возлагала на нее научная и педагогическая общественность, она оказалась далеко не на высоте в части решения самых насущных теоретических и методических вопросов, связанных с построением и использованием учебных фильмов для высшей школы. Она не наладила обмена опытом работы с другими аналогичными кафедрами, она не оказала помощи работникам кинопроизводства в деле создания полноценных учебных фильмов для вузов.

Очевидно, ректорат МГУ и новое руководство кафедрой сделают необходимые выводы и примут меры к решительной перестройке работы кафедры учебного и научного кино.

Для этого прежде всего необходимо обратить сугубое внимание на дело подготовки педагогических и научных кадров. Нужно было бы и Академии педагогических наук всерьез заняться проблемами учебного кино. Необходимо также объединить коллективы научных работников всех существующих кафедр учебной и научной кинематографии и привлечь внимание общественности к этому важному для педагогической практики вопросу.

В КОМИССИИ ПО КИНОДРАМАТУРГИИ ССП

Тематическое планирование сценарных заказов до недавнего времени проводилось киноорганизациями без достаточного привлечения писательской общественности.

Совет Министров СССР обязал Министерство кинематографии составить тематический план подготовки сценариев для производства художественных кинофильмов в 1952—1953 гг. совместно с Союзом советских писателей. Это решение впервые налагает ответственность за подготовку сценариев не только на Министерство, но и на Союз писателей.

Комиссия по кинодраматургии ССП, принимая активное участие в формировании нового тематического плана, организовала в числе других мероприятий поездки своих членов в союзные республики для того, чтобы привлечь к работе над киносценариями для будущих фильмов лучшие литературные силы страны. Одно из последних заседаний Киномиссии было посвящено отчетам товарищей, осуществивших эти поездки.

При встречах московских кинодраматургов с писателями на местах выявился ряд наболевших вопросов, общих для ряда республик. Вопросы эти требуют разрешения.

Несомненно, во всех писательских организациях на местах есть силы, необходимые для того, чтобы проблема создания полноценных в идейно-художественном отношении киносценариев для обеспечения производства фильмов киностудиями братских республик была успешно решена. Однако за последние годы писательская общественность в республиках отошла от работы в кинодраматургии. Явление это наблюдается почти повсеместно. Какие же причины вызвали такое положение?

М. Смирнова, выезжавшая в Минск, рассказывает, что подобные настроения создались в результате ряда неудач отдельных писателей, пробовавших свои силы в кинодраматургии. Выяснилось, что неудачи эти зачастую объясняются недостаточно серьезным, недобросовестным отношением отдельных авторов к взятой ими на себя работе. Однако нужно признать, что в работе киноорганизаций с авторами были, несомненно, недостатки, обусловившие известное разочарование авторов.

Один из таких недостатков и, пожалуй, главнейший — длительность прохождения сценария от письменного стола писателя до кинопроизводства. На этом пути существуют две основные и насущно необходимые инстанции: киностудия, заказавшая сценарий, и Министерство кинематографии, утверждающее его для производства. Однако на практике инстанции эти «раздробились» и приобрели множество подинстанций, из которых каждая оценивает качество сценария, дает автору указания, возвращает ему сценарий для поправок и доработок. По сравнению с прохождением рукописи в журнале, издательстве и даже театре путь этот значительно более сложен. Такое же положение отметили и другие члены Киномиссии после бесед с писателями братских республик. Организационные мероприятия, сокращающие количество ненужных инстанций прохождения сценария, назрели и, несомненно, будут проведены киноорганизациями в ближайшее время.

Наряду со справедливыми претензиями писателей к киноорганизациям, пришлось столкнуться и с устаревшими, но еще не вполне изжитыми взглядами, согласно которым сценарий — это не самостоятельное литературное произведение, а только повод для работы режиссера, и потому имеет второстепенное значение по сравнению с произведениями прозы или театральной драматургии.

Пережитки таких взглядов проявились не только в Белоруссии. Создание сценария — одного из наиболее трудных видов литературы—требует от автора, помимо мастерства, особой добросовестности, ответственности, глубокого сознания того, что затраченный труд получает в «самом массовом из искусств» огромный резонанс, рассчитан на многомиллионную аудиторию и в пределах СССР и за рубежом. К сожалению, многие из авторов, пробовавших свои силы в кино и не достигших успеха, зачастую перелагают ответственность за свою неудачу на киноорганизации, недостаточно критически оценивая свою собственную работу.

Драматург А. Штейн, ездивший по поручению Киномиссии в Грузию, Армению и Азербайджан, отмечает серьезные недостатки в работе киноорганизаций этих республик, в результате которых киностудии оказались в течение последних лет недостаточно загруженными и выпустили чрезвычайно мало фильмов. Это заставило ряд молодых кавказских кинодраматургов, окончивших сценарный факультет Всесоюзного государственного института кинематографии в Москве и не находящих себе применения в кино, обратиться к другим жанрам литературы. И нужно сказать, что в области прозы, поэзии, театральной драматургии многими из них достигнуты значительные успехи. Мириться с таким положением, когда кинодраматургия из-за слабой работы киностудий или недостаточности их режиссерского состава теряет свои кадры, нельзя.

О положении в Прибалтике доложили Киномиссии В. Шкловский, побывавший в Латвии и Эстонии, и А. Жучков, выезжавший в Ригу.

В обеих республиках, несомненно, есть творческие кадры, из которых при правильном руководстве вырастут полноценные киносценаристы. В Латвии создана и работает неплохая киностудия художественных фильмов, поставившая уже несколько кинокартин. Выпуск хорошего фильма «Райнис» привлек внимание писателей к работе в кино. Но в Латвии и в Эстонии при беседах с писателями пришлось наблюдать их слабую осведомленность в том, что собой представляет работа драматурга в кино, ложное представление об этой работе, как о второстепенной и требующей от автора знания множества трудных специфических терминов и техники кино. Писательская общественность Латвии и Эстонии поставила перед представителями Киномиссии вопрос о создании курсов для сценаристов или о проведении цикла лекций.

В результате совещаний многие авторы в обеих республиках заявили о своем желании писать для кино и приступили к работе над заявками и либретто.

В Эстонии, где еще не создана киностудия художественных фильмов, есть несколько молодых режиссеров, окончивших ВГИК, которые чрезвычайно серьезно относятся к стоящей перед ними задаче создания и развития молодой эстонской кинематографии. Они подняли вопрос о разрешении поставить несколько короткометражных художественных фильмов.

Такие кадры есть и на других киностудиях. Следовало бы серьезно обсудить вопрос о реализации этого предложения. Работа над короткометражными кинопроизведениями может оказаться плодотворной во многих отношениях. Способствуя усовершенствованию начинающих режиссеров и постепенной подготовке их к работе над большими фильмами, эта форма работы потребует одновременно высококачественных короткометражных сценариев и тем самым ускорит создание в республиках кадров квалифицированных кинодраматургов. При умелом руководстве эта работа вполне оправдает произведенные

затраты и даст фильмы для местного, а впоследствии и союзного экрана.

В Узбекистане и Казахстане побывал по поручению Кинокомиссии С. Антонов. Подтверждая сообщения других товарищей о недостаточной близости писательской общественности республик к работе кинематографии, тов. Антонов отметил как типическое явление то обстоятельство, что многие писатели, выражающие желание работать для кино, не ясно представляют себе огромное значение наших кинофильмов в идейном воспитании широких масс. Зачастую авторы предлагают незначительные, неактуальные, не достойные нашего киноискусства темы.

Из писателей, изъявивших желание писать сценарии, подавляющее большинство на первых порах будет нуждаться в существенной помощи. В различных случаях помощь эта должна будет принять различные формы: это может быть и творческая консультация опытного кинодраматурга, и режиссерская консультация, и, наконец, в отдельных случаях соавторство.

И. Вайсфельд выезжал по поручению Кинокомиссии в г. Горький. Хотя там и нет киностудии, производящей художественные кинофильмы, но в городе живет и работает довольно значительный отряд писателей, и укрепление связей с местной писательской организацией представляет несомненный интерес. Несколько писателей, живущих в Горьком, написали романы и пьесы на интересном, хорошо изученном и свежем материале, и их рукописи и книги могут послужить отправной точкой для создания нужных киносценариев и вовлечения в кинодраматургию свежих сил.

Поездка члена Кинокомиссии в Горький доказала целесообразность укрепления связей с писательскими организациями на периферии, независимо от того, находятся ли они в непосредственной близости от кинопроизводства или нет.

Все члены Кинокомиссии, выезжавшие в братские республики, отмечали важность популяризации кинодраматургии как литературного жанра путем публикования в печати литературных киносценариев и подчеркивали необходимость скорейшей реализации планов издательства и периодических изданий в этом направлении.

На Украину, где находится один из крупнейших отрядов работников советской литературы, выезжал председатель Кинокомиссии М. Папава. Президиум Союза советских писателей Украины заслушал вопрос о состоянии кинодраматургии.

На Украине, богатой талантливыми поэтами, прозаиками, драматургами, так же как и в других республиках, ощущается явный недостаток в сценаристах. Во многом здесь виной те же причины, которые отмечались товарищами, ездившими в другие республики. Зная, что работа кинодраматурга трудоемка и ответственна, многие крупные писатели Киева ставят в первую очередь вопрос о малочисленности режиссерских кадров в украинской кинематографии и заявляют, что, приступая к работе над сценарием, они хотят быть уверенными в том, что их произведение будет воплощать на экране квалифицированный режиссер.

Немалую роль в сдержанном отношении писателей к кино играет также вопрос о количестве и правах инстанций, призванных руководить работой кинодраматурга. Претензии писателей в данном случае во многом обоснованны; вопросы укрепления сценарных отделов студий и редакторского аппарата республиканских министерств квалифицированными людьми чрезвычайно важны, и от быстрого и успешного их решения в значительной мере зависит оживление работы киноорганизаций с писательскими кадрами.

В качестве творческих заявок украинские писатели выдвинули немало интересных тем, органически связанных с Украинской ССР и в то же время имеющих большое значение для всесоюзного экрана. Необходимо лишь внести бóльшую точность в тематическое планирование, добиться своевременного координирования выдвинутых тем, так как известны случаи, когда одни и те же темы дублировались в различных республиках и проделанная уже авторами работа не могла быть использована.

Ряд сценариев, обещающих стать прекрасной основой для кинофильмов, пишется уже сейчас как известными украинскими писателями, так и молодежью.

Внимательно прислушиваясь к запросам писателей, можно и должно закрепить уже наметившийся сдвиг в отношении активизации работы писателей в кино.

Заместитель Министра кинематографии СССР Н. Семенов рассказал о своей поездке в Ленинград. Ленинградская писательская организация недостаточно активно включилась в работу по формированию нового тематического плана. Отдельные тематические предложения и заявки продумываются и оформляются с опозданием. Однако уже сейчас можно сказать, что есть интересные предложения, которые могут быть включены в план и в дальнейшем реализованы.

Н. Семенов подчеркнул важность правильной организации творческих командировок писателей для сбора материала. Есть предположение передать все вопросы, связанные с распределением таких командировок и их финансированием, в Союз писателей в комиссию по кинодраматургии. Необходимо также тщательно продумать и провести в жизнь ряд организационных улучшений, которые устранили бы ненужные трудности в прохождении написанного сценария от автора к производству. Значение и роль сценарных отделов киностудий должны быть подняты.

Участники заседания, подводя итоги заслушанных сообщений, пришли к выводу о необходимости дальнейшего развертывания и закрепления начатой работы. Писателей на местах, включающихся в работу для кинематографа, комиссия по кинодраматургии не должна терять из виду, должна наблюдать за их работой, поддерживать их советом и помощью.

СТАТЬИ, ПОМЕЩЕННЫЕ В ЖУРНАЛЕ „ИСКУССТВО КИНО“ В 1951 г.

Передовые

Успешно выполнить задачи, стоящие перед киноискусством . . . . . № 1
Заслуженная награда . . . . . № 2
За мастерство, за критику, за нетерпимость к недостаткам . . . . . № 3
Боевая программа развития советского киноискусства . . . . . № 5
За решительное улучшение сценарного дела . . № 6

За мир, за нового человека, за более совершенное человечество

1. **Л. Луков.** Киноискусство в борьбе за мир . . № 5
2. **Н. Семенов.** VI Международный кинофестиваль в Чехословакии . . . . . № 5

Теория и практика советского кино

1. **И. Большаков.** Создавать фильмы, достойные Сталинской эпохи . . . . . № 4
2. **А. Буров.** Труды И. В. Сталина по языкознанию и проблемы марксистско-ленинской эстетики . . . . . № 4
3. **Р. Григорьев.** Киноочерки местных студий . . № 2
4. **А. Грошев.** Образ нашего современника в киноискусстве . . . . . № 3, 4
5. **Б. Дайреджиев.** О праздничной кинохронике . . № 2
6. **А. Добров, А. Максимов.** Кафедра, не отвечающая своему назначению . . . . . № 6
7. **В. Дружнин.** В общем строю киноискусства . № 2
8. **Л. Живов.** О музыкальной культуре фильма . № 3
9. **Н. Кастелин.** Текст в документальном фильме № 3
10. **Б. Коноплев.** Новая советская киноаппаратура № 6
11. **И. Маневич.** Творческий путь И. А. Савченко № 1
12. **В. Скатерщиков.** К вопросу о художественном мастерстве . . . . . № 6
13. **М. Тихонов.** Наука на экране . . . . . № 1

История и современность

1. **Вен. Вишневский.** Горький о кино . . . . . № 1
2. **В. Грачев.** Горький и советское киноискусство № 4
3. **П. Иванов.** Проблема прекрасного в эстетике Чернышевского . . . . . № 2
4. **Н. Лебедев.** На подступах к «Чапаеву» . . . № 2
5. **Вс. Пудовкин.** Система Станиславского в кино № 4, 5
6. **И. Соколов.** Русские изобретатели кинематографа . . . . . № 2

Вопросы кинодраматургии

1. **Р. Григорьев.** О сценарии документального фильма . . . . . № 5
2. **В. Ждан.** О некоторых вопросах драматургии научно-популярного фильма . . . . . № 4
3. **Л. Погожева.** Язык в сценариях и фильмах на исторические темы . . . . . № 6
4. **И. Рачук, И. Ольшанский.** Сценарий о незабываемом . . . . . № 6
5. **А. Соловьев.** Драматургия кинопроизведений, посвященных борьбе за мир . . . . . № 2
6. **А. Соловьев.** Язык и характер . . . . . № 6
7. **С. Фрейлих.** К проблеме языка в кинодраматургии (Ремарка и реплика в киносценарии) № 5
8. Писатель и кинодраматург П. А. Павленко . . № 4
9. В комиссии по кинодраматургии ССП . . . № 6

Статьи о фильмах

1. **И. Вайсфельд.** «Кавалер Золотой Звезды» . . № 4
2. **Г. Григорьев.** «Соперники» . . . . . № 3
3. **Г. Григорьев, Н. Журавлев.** Живопись на экране № 6
4. **А. Згуриди.** К десятилетию киножурнала «Наука и техника» . . . . . № 1
5. **Л. Луков.** Любимая и близкая тема («Донецкие шахтеры») . . . . . № 3
6. **А. Марьямов** Фильм о великом поэте («Тарас Шевченко») . . . . . № 5
7. **Э. Марьямов.** Кинохроника в борьбе за мир № 6
8. **К. Парамонова.** «Далеко от Москвы» . . . . № 1
9. **Л. Погожева.** «Демократическая Германия» . . № 1
10. **К. Поздняев.** «В мирные дни» . . . . . № 3
11. **Н. Родионов.** Образы фильма («Донецкие шахтеры») . . . . . № 3
12. **Е. Смирнова.** «Щедрое лето» . . . . . № 3
13. **А. Таланов.** «Освобожденный Китай» . . . . № 1
14. **А. Топчиев.** Правдивый рассказ о новом Донбассе («Донецкие шахтеры») . . . . . № 3

В странах народной демократии

1. **И. Брихта.** Музей чехословацкого кинематографического искусства . . . . . № 3
2. **Йиржи Гендрих.** Киноискусство демократической Чехословакии . . . . . № 1
3. **Дьердь Иллеш.** Новые задачи венгерских кинооператоров . . . . . № 1
4. **Феликс Мариашши.** По примеру советского кино № 1
5. **О. Махачек.** За социалистическую чехословацкую кинематографию . . . . . № 3
6. **И. Чекин.** Фильмы «Дефа» . . . . . № 4
7. **Чен И-фан.** Киноискусство нового Китая . . . № 5
8. **Е. Черняк.** На путях социалистического реализма (Кино Венгрии) . . . . . № 1

За рубежом

1. **Г. Александров.** Голливуд в наши дни . . . № 3
2. **Альф Бие Кристиансен.** Кино в Норвегии . . № 2
3. **Д. Маслов.** Югославская кинематография во власти фашистской клики Тито . . . . . № 2
4. **Д. Маслов.** Проповедь милитаризма в киноискусстве Западной Германии . . . . . № 4
5. **Н. Семенов.** На IV Международном кинофестивале во Франции . . . . . № 3
6. **А. Синицын.** Кинематографическая диверсия американского капитала . . . . . № 2
7. **А. Соболев.** «Троянский конь» Голливуда . . . № 1
8. **А. Соболев.** Кинохроника Франции . . . . . № 4
9. **И. Старшинов.** Голливуд хозяйничает в Японии № 2
10. **Н. Черкасов.** В киностудиях Индии . . . . . № 3

Книги о кино

1. **Ю. Арбат.** Книга о творческом пути М. Э. Чиаурели . . . . . № 2
2. **А. Викторов.** Воспоминания В. Р. Гардина . . № 1
3. **И. Кокорева.** Больше творчества . . . . . № 5
4. **С. Розен.** О серии книг «Мастера советского кино» . . . . . № 4

Литературные сценарии

1. **Вс. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов,** «Незабываемый 1919-й» . . . . . № 5, 6
2. **Л. Иванусьева.** «Тайга» (Отрывок из сценария) № 1

Письма в редакцию

1. **В. Камский.** Советские фильмы в Германии № 1

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 09161. Сдано в производство 12/XI 1951 г. Подписано к печати 7/XII 1951 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 2177. Тираж 12 100 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

За решительное улучшение сценарного дела 1

Вопросы кинодраматургии

А. Соловьев. Язык и характер 4
Л. Погожева. Язык в сценариях и фильмах на исторические темы 8
И. Рачук, И. Ольшанский. Сценарий о незабываемом . . 13

Литературный сценарий

Вс. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов. «Незабываемый 1919-й» 18

Теория и практика советского кино

В. Скатерщиков. К вопросу о художественном мастерстве 30

Статьи о фильмах

Э. Марьямов. Кинохроника в борьбе за мир 34
Г. Григорьев, Н. Журавлев. Живопись на экране . . . 38

Б. Коноплев. Новая советская киноаппаратура . . . 41
А. Добров, А. Максимов. Кафедра, не отвечающая своему назначению 44
В комиссии по кинодраматургии ССП 46
Статьи, помещенные в журнале «Искусство кино» в 1951 г. 48

На обложке — кадр из киножурнала «Новости дня»: митинг трудящихся Чехословакии, посвященный борьбе за мир во всем мире.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1951

СОДЕРЖАНИЕ

За решительное улучшение сценарного дела 1

Вопросы кинодраматургии

А. Соловьев. Язык и характер 4
Л. Погожева. Язык в сценариях и фильмах на исторические темы 8
И. Рачук, И. Ольшанский. Сценарий о незабываемом . . 13

Литературный сценарий

Вс. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов. «Незабываемый 1919-й» 18

...ветского кино

...ственном мастерстве 30

...мах

... за мир 34
...сь на экране . . . 38

... аппаратура . . . 41
... Добров, А. Максимов. Кафедра, не отвечающая своему назначению 44
В комиссии по кинодраматургии ССП 46
Статьи, помещенные в журнале «Искусство кино» в 1951 г. 48

На обложке — кадр из киножурнала «Новости дня»: митинг трудящихся Чехословакии, посвященный борьбе за мир во всем мире.

Поправка

В № 5 «Искусство кино» по вине типографии допущена опечатка в цитате М. Горького. На стр. 15 (левая колонка) в 12 строке сверху следует читать: «у нас смешивают».

Зак. 2177.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1951

27 ДЕК 1951

13347ж

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.

Цена 10 руб.